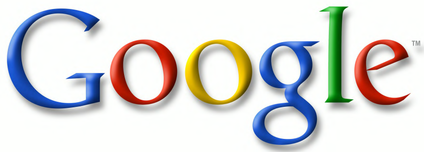


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

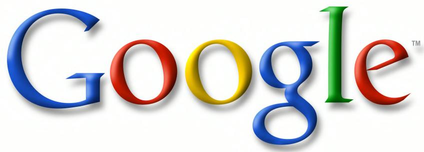
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

151.4
V823
a
v.3
pec. 1-2, pt. 1



LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,

ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunstlehre.

Reutlingen und Leipzig.

Carl Mäcken's Verlag.

1851.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,

ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil. Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

Reutlingen und Leipzig.

Carl Mäcken's Verlag.

1851.

109019

LELAND STANFORD, JUNIOR
UNIVERSITY
LIBRARY

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

§. 485.

Es ist zu zeigen, wie der Gegensatz des Naturschönen und der Phantasie sich in einem Dritten, der Kunst, aufhebt, ihr allgemeines Wesen darzustellen und aus demselben der Grund einer neuen Theilung, woraus die Künste hervorgehen, zu entwickeln: dieser Abschnitt enthält also das Allgemeine und seinen Uebergang in das Besondere.

Die Künste selbst werden sich im zweiten Abschnitte dieses Theils als das Einzelne darstellen: die Form, worin alle bis dahin entwickelten Momente concret zusammengeschlossen in Wirklichkeit treten. Die zweite Unterabtheilung des ersten Abschnitts, worin der innere Theilungsgrund der Kunst in Künste aufzuzeigen ist, wird jedoch nicht unmittelbar die einzelnen Künste ableiten, sondern nur die großen Eintheilungsfelder, in welche sie fallen und mit denen es sich so verhält, daß zwei derselben je von Einer Kunst ausgefüllt werden, ein anderes aber, und zwar das erste, eine Gruppe von Künsten in sich befaßt. Diese Unterabtheilung steht also unter der Kategorie des Besondern, wie die erste unter der des Allgemeinen.

A.

Die Kunst überhaupt.

§. 486.

Die allgemeine Thätigkeit der Kunst bewegt sich von ihrem Anfang zu ihrem Abschluß durch eine Reihe inhaltsvoller Momente, deren Begriff dem Uebergang in die Besonderung zu concreten Kunstformen wesentlich vorausgesetzt ist.

Das Wesen der Kunst überhaupt ist bisher in der Wissenschaft der Aesthetik ebenso wie die Lehre von der Phantasie viel zu kurz und flüchtig behandelt worden. Es liegt hier ein Punct des Systems vor uns, der seine eigene Welt hat, in welcher alle jene Begriffe auftreten, die man in jeder Kunstbeurtheilung als geläufige Schlüßel handhabt, ohne sich strenge Rechenschaft über ihre Bedeutung zu geben: eine Unterlassung, die aber eben eine Hauptquelle der Verwirrung im Kunsturtheil ist. Wir nennen beispielsweise statt alles Andern nur den Begriff der Composition und der schwierigen Fragen (wie z. E. die des Contrasts), die er in sich schließt. Am meisten hat sich Thiersch (Allgem. Aesthetik in akademischen Lehrvorträgen. 1846) mit diesen allgemeinen Kunstbegriffen, jedoch in zu verzettelter Weise, beschäftigt. Wie aber im Kunsturtheil, so läßt sich auch in der wissenschaftlichen Darstellung der Künste nicht ein einziger sicherer Schritt gehen, wenn jene Begriffe nicht vorher in ihrer Allgemeinheit entwickelt sind. Wie schwierig ist z. B. der Begriff des Styls, wie vielfach spaltet er sich, und wie kann man über den Styl der einzelnen Künste etwas Klares sagen, wenn man sich nicht vorher am rechten Orte Rechenschaft über seine Grundbedeutung abgelegt hat!

a.

Der Uebergang der Phantasie zur Kunst.

§. 487.

Die Phantasie hebt zwar die Mängel des Naturschönen auf, aber in rein subjectiver Form, d. h. in einem Bilde, das nur dem Innern des durch Phantasie thätigen Subjects angehört. Das Schöne ist aber wesentlich Erscheinung (§. 13. 14.), also für ein anschauendes Subject (§. 70). Diese Schuld der Phantasie ist näher eine Schuld (§. 416—424) der besondern Phantasie (§. 384 ff.) an die allgemeine (§. 379 ff.). Die Phantasie selbst, wie sie noch innerlich eingeschlossen ist, fühlt diesen Mangel als Drang zur Aufschließung.

Die Ueberschrift vertauscht den Ausdruck: (objective, subjective) Existenz, der im zweiten Theile des Systems auftritt, mit dem Ausdruck: Wirklichkeit, der ein ganzes und volles Dasein im Unterschied von dem halben und seiner Ergänzung wartenden bezeichnet. Das Schöne als Schöpfung der Phantasie nun ist allerdings die Ergänzung des in der Natur vorgefundenen Schönen, das wir, nachdem es sich als ein Schein aufgelöst hat, nur der Gleichmäßigkeit der Terminologie wegen noch ein Schönes nennen dürfen; ja es ist eben aus diesem Grunde mehr, als bloße Ergänzung, es ist eine Hereinziehung, ein Aufsaugen des Letzteren in den Geist. Nun dürfte ein Erzeugniß des Geistes, der frei aus sich thätig ist, allerdings keine bloße „Existenz" mehr genannt werden, wenn diese freie Thätigkeit in dem Erzeugniß, wie es bis jetzt vor uns tritt, vollendet wäre, denn das vollendete Erzeugniß steht auf eigenen, festen Füßen, ist daher ein Erfülltes, ein Wirkliches. Wir sollen aber eben jetzt das Erzeugniß der Phantasie, wie es erst als inneres Bild im Geiste lebt, selbst noch als ein halbes, darum auch unsicheres, bedürftiges kennen lernen. Diese Halbheit, Einseitigkeit besteht nun zunächst darin, daß das Phantasiebild nur dem Innern dessen angehört, der es erzeugt hat. Der §. weist auf die Definition des Schönen im ersten Theil §. 13. 14. und auf die Lehre vom subjectiven Eindruck des Schönen §. 70 ff. zurück, welche das Schöne wesentlich als Erscheinung bestimmen und aus diesem Begriff einfach ableiten, daß das anschauende Subject in der Definition des Schönen wesentlich mitgesetzt ist. Das anschauende Subject ist hier natürlich als Vielheit von Subjecten, ja als Gesammtsubject der Menschheit zu verstehen. Das Schöne will genossen sein von möglichst vielen, von immer neuen Zuschauern; hier ist keine Grenze, sein Ausstrahlen ist

unendlich und sein wahrer Sinn, daß es sich an die Menschheit wendet, weil in ihm selbst das Ganze der Menschheit erscheint. Der Erzeuger des Phantasiebildes ist daher, solang er es noch nicht aus dem Innern entlassen und mitgetheilt hat, ein Schuldner, die Menschheit sein Gläubiger. Diese der Zahl nach unbestimmte Vielheit von Subjecten, für welche das Phantasiebild erscheinen soll, begreift sowohl jene Wenigen in sich, die gleich dem Urheber dieses Bildes die Gabe der Phantasie im engeren, productiven Sinne besitzen, als auch die Masse derjenigen, in welchen die Phantasie sich nicht zur freien Thätigkeit zusammenfaßt, sondern im Allgemeinen auf den Stufen der bloßen Empfänglichkeit, Fähigkeit der Aufnahme stehen bleibt. Der zweite Abschnitt des zweiten Theils hat diese zwei Formen als die allgemeine und besondere Phantasie unterschieden, er hat gezeigt, wie weit die allgemeine, stumpfer ausgebildete, der besondern in der Reihe ihrer klar sich scheidenden Acte zu folgen im Stande ist. Wir haben gesehen, wie jene zurückbleibt von da an, wo die eigentlich idealbildende Thätigkeit beginnt (§. 392—399), d. h. wie sie der besondern Phantasie auf diese schöpferische Stufe nur im Sinn eines massenhaften, unfreien, eine scheinbare neue Stoffwelt erzeugenden Instincts folgt (§. 416), wie sie daher auf die besondere Phantasie wartet (§. 417), um aus ihrer Hand ihr eigenes Werk zur freien Schönheit umgebildet zurückzuerhalten. Diese Mittheilung der besondern Phantasie an die allgemeine mußte in §. 419 wirklich bereits vorausgesetzt werden. Das phantasiebegabte Subject soll also nun sein Bild aufschließen für Alle, und unter diesen befinden sich, wie vorhin gesagt ist, allerdings auch Solche, die selbst der besondern Phantasie theilhaftig sind, also selbst mittheilen können. An diesem Verhältniß beschäftigt uns jedoch hier die letztere Seite, das Darstellen des Künstlers für Künstler, nicht; denn die Künstler, welche das Werk eines Künstlers genießen, lernen daraus für ihre Thätigkeit, und diese ist für sie ebenso eine Schuld gegen die Masse, die nur empfangen kann, wie für jenen Künstler, von dem sie lernen, also gehören sie im vorliegenden Zusammenhang eben zu der Seite, auf welcher das Subject steht, von dem wir aussagen, daß eine Verpflichtung der besondern Phantasie gegen die allgemeine auf ihm ruhe; diese Seite gehört also in einen andern Zusammenhang, und zwar in den, wo von der Schule die Rede seyn wird. Es soll sich nun wirklich jene Aristokratie aufheben, welche in dem Gegensatze der besondern und allgemeinen Phantasie liegt. Der Genius gehört derselben Menschheit an, wie die des Schaffens unfähige Masse; was in dieser so ausgebreitet ist, daß auf den Einzelnen wenig kommt, ist in ihm gesammelt und zur Energie des Könnens zusammengeschlossen, daher bedürfen beide einander, wie Mann und Weib oder Sohn und Mutter. Die Masse will und soll

das Schöne schauen; da es aber in der Natur blos scheinbar sich findet und die Fähigkeit der geistigen Schöpfung der reinen Form hier fehlt, so würde das Volk niemals das wahrhaft Schöne schauen, wenn seine Genien ihm nicht zurückzahlten, was sie aus seinem allgemeinen Lebensschooße und der Wurzel seiner Kräfte in sich gesogen haben. Das Volk beneidet seine Künstler nicht, weil es sie zu sich zählt, sie sind seine eigene Seele. Der Genius aber ist auch nichts ohne sein Volk; der Reiz, der Drang, zu schaffen, das innerlich Geschaute hinauszustellen an das Licht, ist nur das Gefühl, aus Einem Stamm zu sein mit denen, welche auf diese Mittheilung harren; er weiß, daß Aller Augen auf ihn warten, und sieht diese Augen innerlich warten zugleich während er sein inneres Bild erzeugt. Alle Freude der Phantasie an ihrem Thun ist eine Freude in der Vorstellung Mitanschauender; diese Vorstellung ist ein Theil ihres Schaffens selbst, es ist ein inneres Bühnenspiel mit Parterre und Galerieen, kein Drama vor leeren Bänken. Im Phantasiebegabten ist sein Volk mitgesetzt, wie er in ihm, er ist Legion. Daher ist auch kein ästhetischer Genius ohne Eitelkeit und dieß nicht sein Schlechtestes; gewohnt, innerlich zu dramatisiren vor vollem Hause, wird er freilich diesen Sinn nicht ausziehen, wenn er in's gemeine Leben tritt; wem seine eigene Erscheinung gleichgiltig ist, wer nicht ein die wirklichen Zuschauer anticipirendes Selbstanschauen seiner Persönlichkeit mit sich trägt, ist für die Kunst verloren. Es ist unmöglich, diese Behauptung zu verwechseln mit einer Beschönigung der Eitelkeit des leeren Individuums, dessen ganzes Geschäft ist, sich eigentlich oder uneigentlich vor dem Spiegel zu sehen. Im Genius ist diese Beziehung der Ernst seiner eigentlichen Lebensaufgabe, der nur unschädlich in sein Privatleben übergeht. Dieser Ernst ist die Schuld an sein Volk. Schleiermacher hat diese Beziehung als eine wesentliche hervorgehoben (Vorles. über die Aesth. herausgegeben von Lommatzsch S. 108 ff.): „Die ästhetische Thätigkeit ist eine allgemein menschliche, kann sich aber in der Masse nur als Minimum im Traum und unklaren Vorstellungen entwickeln. In diesem gebundenen Zustande spricht sich aber die allgemeine Anlage im Wünschen und Sehnen aus, daß diese Thätigkeit frei werde. Der Geist hat das zweifache Bewußtsein, daß er in dieser Einzelheit ein Anderer ist, als der Andere, und daß er Eins mit dem Andern, identisch mit ihm ist (Gattungsbewußtsein). Wo nun in irgend einer Richtung der Eine blos zum Verlangen kommt von dem, was er so nicht verwirklichen kann, und der Andere die Thätigkeit selbst leistet, da eignet jener sich diese an und findet darin die Befriedigung seines Verlangens. Diese Befriedigung ist nichts Anderes, als die Erhebung des Gattungsbewußtseins über das Einzelne; es erregt sein Wohlgefallen, daß das, was in ihm ist und nicht zur

Vollständigkeit gebracht werden kann, in einem Andern wirklich dazu gelangt ist." — Wir haben dieß Verhältniß in unserem Zusammenhang zunächst von der Seite des Gebenden auffassen müßen; beide Seiten sind aber Eines, der Gebende bedarf der Empfangenden, weil sie seiner bedürfen. Daher sind Naturen, die es zum innern Bilden, aber von da nicht zum Darstellen bringen, tief unglücklich; die innere Nothwendigkeit spricht sich im Subjecte als Drang, das Stocken als Schmerz aus. Es gibt Hamlete in der Kunst wie in der Politik.

§. 488.

Hier ergiebt sich, daß jene Schuld (§. 487) zugleich eine Schuld gegen das Naturschöne ist. Dieses hat den Vorzug vor dem nur inneren Bilde der Phantasie, daß es als Object in der Außenwelt für Alle da ist. Die Phantasie hat es als Object aufgehoben; will sie nun ihr Bild in ein anschauendes Subject übertragen, so muß sie die in blos subjectives Leben verwandelte Objectivität wieder entlassen und so in Einem Acte die Schuld der Phantasie an die Natur und der besondern Phantasie an die allgemeine tilgen.

Mit dem Inhalte dieses §. wendet sich das System noch einmal zum Naturschönen zurück und nicht zum letztenmale. Die Streitfrage über die Naturnachahmung ist durch die Lehre von der Phantasie von dem Puncte an, wo wir das Naturschöne auflösten (§. 379 ff.), bis zur Lehre vom Ideal (§. 398. 399.) keineswegs vollkommen erledigt. Die Phantasie hat das Object, das ein schönes schien, in Wahrheit aber nur durch relativ größere Vollkommenheit den Zuschauer erregte, ihr das Urbild des Vollkommenen aus seinem Geiste unterzulegen, in sich „zurückgeschlungen;" der Schein der objectiven Existenz des Schönen ist verzehrt. Nun zeigt sich, daß „die zerstörte Welt herrlicher wieder aufzubauen ist." Es ist dem Naturschönen ein Unrecht geschehen; es ist eine Art von Rache desselben an der Phantasie, daß diese nun zu fühlen bekommt, wie sie mit ihrem Bilde allein steht, während der Schein des Naturschönen am offenen Tage hell und heiter für Alle sich ausbreitete. Die Phantasie muß zurückgreifen und das am Naturschönen nachahmen, wodurch es nun wirklich im Vortheil ist, die Objectivität; denn anders kann sie ihr inneres Bild nicht übertragen in das Innere der Subjecte, als dadurch, daß sie es, abgelöst vom Innern, ebenso hinausstellt in die Außenwelt, wie das Naturschöne in dieser als Object dem Subjecte entgegenkommt. Sie kann ihre Schuld an die allgemeine Phantasie nur tilgen, indem sie zugleich diese Schuld gegen die Natur tilgt. In diesem Sinn jedenfalls ist die Kunst Naturnachahmung. Wir werden aber noch weiterhin

auf das Verhältniß zum Naturschönen zurückkommen, wie dieß im zweiten Theil zu §. 379 S. 301 unten, §. 388, 1. S. 325, zu §. 391 S. 33[illegible] und §. 398, 2. S. 360 angekündigt ist.

§. 489.

Entstehen soll also ein Drittes, das objectiv ist, wie das Naturschöne und subjectiv in dem doppelten Sinne, daß das Object Träger der reinen, aus dem Innern des Phantasiebegabten Subjects erzeugten Form und daß es der Vermittler ist, durch welchen dieselbe in die Phantasie des anschauenden Subjects eingeht, die an ihm zum Nachschaffen sich entzündet: die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen, worin die Mängel seiner blos objectiven und blos subjectiven Existenz aufgehoben und die Vorzüge beider Existenzformen vereinigt sind.

1. Die Phantasie muß also (durch eine weitere, erst darzustellende Thätigkeit) ein Object herstellen, in welchem sie ihr Bild niederlegt. Dieses Object wird zur reinen Mitte zwischen seinem Urheber und dem Zuschauer. Das Naturschöne war nicht jene Mitte; es kommt aus keinem Geiste, der es auf Schönheit als solche angelegt hätte, sondern aus Kräften, die auf andere Zwecke arbeiten, daher berührt sich in seiner Anschauung nicht ein ästhetisch Genießender mit einem ästhetisch Schaffenden; nur durch eine Unterschiebung der eigenen Phantasie in das Object gibt sich der Zuschauer die Illusion, als begrüße ihn in der naturschönen Erscheinung ein Künstler. Das Gebilde aber, welches die aus dem Geiste eines ästhetisch schöpferischen Subjects abgelöste reine Anschauung in sich aufnimmt, trägt diese so über in den Zuschauer, daß er das wirkliche Erzeugniß einer Phantasie nachzubilden genöthigt wird. Es ist zu §. 487 auseinandergesetzt, wie die besondere Phantasie eine Schuld an die allgemeine abzutragen hat; jetzt ist auszusprechen, wie diese Schuld nicht einfach darin besteht, daß die nicht schöpferische Phantasie der Masse durch die schöpferische des Einzelnen zu dem, ihr sonst versagten G e n u s s e des wahrhaft Schönen gelangen soll, sondern darin, daß sie gehoben werden soll über sich selbst zu einer höheren Thätigkeit, als diejenige ist, auf die sie in der Lehre von der Phantasie im zweiten Abschnitt des 2. Theils eingeschränkt auftritt. Dort erschien sie nur als Spiel der Einbildungskraft und als eine unbewußte Ergänzung des Naturschönen durch ein Leihen; nunmehr steigt sie, zwar nicht zum Schaffen, aber zum Nachschaffen des wahrhaft Schönen auf. Jedes Kunstwerk wendet sich an den Nachdichtenden; der Zuschauer sieht es, hört es, aber in ihm und durch es das reine Bild, das im Innern des Dichters war. Der gebildete Stoff, der vor ihm steht oder sich bewegt, entschwindet ihm

mitten in der wirklichen Anschauung, greiflich nahe wird er ihm ferne, es schiebt sich sichtbar-unsichtbar zwischen ihn und den Anschauenden ein geistiges Bild: dieß ist das Bild, das der schaffende Genius in der Seele trug, an ein Material heftete, und das sich nun im Anschauen auflebend, aufthauend von diesem Material ablöst. Trefflich hat dieß Ans. Feuerbach dargestellt in s. vatic. Apollo S. 294 ff. Er erinnert an jenen Herkules Epitrapezius des Lysippus, der, einen Fuß groß, nach dem Zeugniß der Alten im Anblick zum riesigen Halbgott emporquoll: „in dämmernde Nebelferne war das rein Sinnliche des Bildes entrückt und wurde von da als ein großes Phantasiegebilde reflectirt, das nun auch die sachliche Form in einem ganz andern, doch ihrem wahren Lichte erscheinen ließ, — — es war ein Hier und eine Ferne, in einem und demselben Momente ein stetes Daseyn und Entweichen." So nennt er den ruhigen Jupiterkopf des Phidias eine geschlossene Knospe, „bis in der Dauer des Beschauens, in der steigenden Wärme der Einbildungskraft die Hülle durchbrochen ward und nun eine ganze Welt, in welcher selbst die Thaten und Schicksale des Gottes ihre Stelle finden, dem staunenden Blicke aufgeht." Die vielen Epigramme auf griechische Kunstwerke rühmen fast durchgängig den täuschenden Schein der Lebendigkeit, sprechen aber ebendamit aus, wie der Künstler dem Zuschauer durch das Vehikel des bearbeiteten Stoffs sein inneres Bild in die Seele schiebt.

2. Im Begriffe des Subjectiv-Objectiven ist nun das Wesen der Kunst ausgesprochen, wie sie vom Naturschönen die Objectivität ohne jene Mängel, die insgesammt daraus fließen, daß es nicht als solches von einem Willen gesetzt ist, von der Phantasie die Subjectivität aufnimmt ohne den Mangel der nach außen verschlossenen Innerlichkeit, und wie sie diese zwei Bestimmungen, die sich im zweiten Theil des Systems getrennt gegenüberstanden, in Ein Ganzes vereinigt. Entwickelt ist jedoch hiemit der Begriff der Kunst noch nicht, und weil wir die Thätigkeit noch nicht kennen, die jenes Ganze schafft, auch der Name noch nicht aufgestellt.

§. 490.

Zum Träger ihres Bildes bedarf die Phantasie eines Materials, welches, obwohl nicht an sich, doch in diesem Verhältniß roher und todter Stoff ist, denn nur ein solcher läßt passiv die reine Form an sich darstellen.

Jenes Object (§. 489) kann nur entstehen dadurch, daß das Subject, welches das innere Bild erzeugt hat und es mitzutheilen sich gedrungen fühlt, zu einem sinnlichen Stoffe greift, an den jenes Bild

geheftet, dem es gleichsam übergezogen, aufgelegt wird, damit er es weiter gebe, weiter schicke. Stoff hat hier die dritte der zu §. 55 Anm. 2 unterschiedenen Bedeutungen und wir werden, um die Verwechslung mit der ersten und zweiten zu verhüten, gewöhnlich den Ausdruck „Material" vorziehen. Es versteht sich nun, daß das Material nicht absolut roher Stoff sein kann, denn solcher oder reine Materie existirt ja überhaupt nicht, selbst im Naturleben verwendet jedes Wesen zu seiner Erhaltung Stoffe, die vorher schon irgendwie geformt waren. Der Stoff muß aber für den Zweck der darstellenden Phantasie roh sein in dem Sinne, daß die Form, die er vorher hatte, mit der Form, die jene ihm aufdrückt, nichts zu schaffen hat. „Todt" bedeutet entweder unorganische Masse, wie Stein, Metall, Farbstoffe, oder organische, aber abgestorbene, wie Holz, Leinwand, Saiten. Alle Künste bedürfen ein Material. Von der Poesie wird seines Orts gezeigt werden, daß ihr eigentliches Material die Phantasie der Zuhörer ist: ebenfalls relativ todter und roher Stoff in einem dann zu entwickelnden Sinne; die Sprache ist nur das Werkzeug, womit in diesem Material gearbeitet wird. Roh und todt in diesem Sinne muß nun der Stoff, der als Material dient, aus folgenden Gründen seyn. Der Stoff, der eine eigene, noch lebendige Form mitbringt zur künstlerischen Bearbeitung, läßt sich die Selbständigkeit des Lebens, vermöge deren er einmal seinen eigenen, anderweitig entstandenen und befestigten Ausdruck hat, nicht nehmen. Man kann mit wirklichen Bäumen, Bergen, Wassern keine Landschaft malen, denn sie folgen ihren Gesetzen und nicht dem Geiste des Malers. Wird vollends beides verbunden, Schein und Wirklichkeit, wie in Tableau-Uhren, so kommt etwas zu Stande, was nur Kindern nicht widerlich ist. Lebendige Thiere auf dem Theater können ihre eindressirte Rolle ganz ohne störende Improvisation durchführen und doch zeigt jede Bewegung, daß hier eine selbständige Natur vor uns handelt, welche in das Ganze der Darstellung als ein völlig Fremdes hereingeworfen ist, und schon die beständige Furcht, sie möchten aus der Rolle fallen, genügt, die ganze Stimmung jedes Zuschauers, der einen Begriff vom Schönen hat, zu zerreißen. Begeisteter Stoff nun, d. h. menschliche Persönlichkeit vermag allerdings durch den Willen die eigene Gestalt, Bewegung, Stimme bis auf einen gewissen Grad zum reinen Stoff herabzusetzen und ihnen den Ausdruck aufzulegen, den ein darzustellendes ästhetisches Ganzes verlangt; aber auch nur bis auf einen gewissen Grad: denn die Erscheinung drückt den Charakter dieser Persönlichkeit in festen Formen, angebornen und angewöhnten Bewegungen aus, welche sich niemals ganz in den beabsichtigten Ausdruck eines Phantasiebilds fügen, das sie momentan darstellen sollen. Die Ueberwindung dieser Fremdheit ist natürlich eine tiefere in bewegter und redender Darstellung,

als in unbewegter und stummer (tableaux vivants, Kellersche Bilder); vollständig ist sie aber auch dort nicht. Der lebendige Stoff drückt, dieß also ist unser Hauptsatz, etwas für sich aus, aber etwas Anderes, als was er in diesem Zusammenhang soll. Dieser fremde Ausdruck ist aber nicht nur darum störend, weil er nicht in den Zusammenhang gehört, sondern noch mehr darum, weil er der Ausdruck eines blos Naturschönen ist. Ist auch ein Naturschönes ausgewählt worden, das, so weit nur immer möglich ist, dem darzustellenden Bilde entspricht, so ist es doch auch in den Theilen, worin es entspricht, mit allen Mängeln des Naturschönen behaftet. Als solches wirkt es aber auch stoffartig (vergl. §. 381, 1.); bei wirklichen Stücken einer Landschaft, bei lebendigen Thieren, die im Theater auftreten, ist diese pathologische Beziehung, obwohl vorhanden, weniger fühlbar, als gegenüber der wirklichen Menschengestalt, namentlich der weiblichen; die Ausführung der Weiberrollen durch Knaben auf der antiken und auf der älteren Schaubühne der neueren Zeit war daher ästhetisch besser begründet, als man gewöhnlich annimmt: das Urtheil des männlichen Publikums wurde durch kein geschlechtliches Interesse getrübt (vergl. Ed. Devrient Gesch. d. deutsch. Schauspielerkunst B. 1, S. 259). — Wir werden seines Orts die wichtigen Folgerungen aus diesen Sätzen ziehen; es gründet sich auf sie eine besondere Nebenabtheilung in der Lehre von den Künsten, in welcher, trotz ihrer übrigens hohen Bedeutung, auch die Schauspielkunst ihren Ort einzunehmen hat.

§. 491.

An diesem Stoffe muß, damit er zum Träger (§. 490) umgebildet werde, eine Thätigkeit ausgeübt werden, welche als Vollstreckung des Phantasiebildes die doppelte Natur hat, daß sie nur die andere, in ihr als Anlage, Ansatz schon enthaltene Seite der Phantasiethätigkeit, ebensosehr aber ein wesentlich Neues ist. Denn sie muß den Stoff durch Stoff, also sinnlich bewältigen und setzt daher ein besonderes Vermögen und eine besondere Uebung voraus, ein Können: Kunst.

Was die Technik des Künstlers ausführt, ist im innern Bilde schon mitgesetzt; wir erinnern uns, daß die Phantasie (schon als Einbildungskraft) eine innerlich gesetzte Sinnlichkeit ist (§. 387, 2.); der Baukünstler baut, der Bildhauer modellirt, der Maler malt, der Musiker componirt innerlich, ehe er es äußerlich thut, der Dichter führt geistig bewegte Bilderzüge in seinem Innern vorüber und ihm klingt zugleich der Rhythmus der Sprache mit an, in dem er sie seinen Hörern mittheilen will. Die wirkliche Ausführung erscheint nun nur als ein weiterer Schritt derselben

Thätigkeit, als ein ganz flüßiger, vor Leichtigkeit kaum merklicher Uebergang. Allein diese Pforte zur Praxis wird nicht ohne ein strenges Halt passirt. Der sinnliche Stoff wird nur durch ein sinnliches Thun bezwungen. Es scheint, das Vermögen auch dazu müsse in der Phantasie, als deren Grundlage wir ja eine lebendige, scharfe Sinnlichkeit forderten (§. 385. 392.), schon mitenthalten seyn; die Phantasie ist ja eine geistige Naturkraft, derselbe Nerv, dessen geheimnißvolle, höhere Thätigkeit das innere Bilden vermittelt, scheint auch der Hebel der entsprechenden äußern Thätigkeit zu seyn, so daß z. B. dem Maler sein inneres Gemälde ungehemmt in die Fingerspitzen, die den Griffel und Pinsel führen, übergienge, auf die Fläche von Holz oder Leinwand gleichsam nur herausflöße, wie es durch das Auge hineingeflossen ist in den Schacht des Geistes, der das Angeschaute zur reinen Form umschuf. Die Technik der großen Künstler erscheint durchaus als eine äußere Geschicklichkeit, deren Geheimniß in dieser dunkeln Mitte zwischen Geist und Hand sitzt; sie läßt sich, nachdem sie im fertigen Werke niedergelegt ist, nachahmen; allein theils fehlt in der Nachahmung immer ein gewisser letzter Druck, Strich, Punct, der unbedeutend scheint und doch dem Ganzen seinen Charakter gibt, theils ist sie, so weit sie gelingt, zu etwas Todtem geworden, dem das Band mit seiner innern Quelle gebrochen und das daher die Bedeutung verloren hat. So nützt es z. B. nichts, das Geheimniß des venetianischen Colorits errathen zu haben und nachzuahmen, denn unnachahmlich ist jene innere Festlichkeit und Freudigkeit der Phantasie, welche zugleich der Instinct war, der jenes Colorit erfand. Diese Bemerkung führt zu dem innern Grunde der Schwierigkeit in dem vorliegenden Uebergange: ebendarum, weil in diesem Gebiete der Geist in Naturform thätig ist, herrscht hier das Gesetz unendlicher Trennbarkeit des im Begriff Zusammengehörigen, welches durch die Natur geht. Die Psychologie hat mit der Physiologie noch nicht abgemacht, welches die Qualität des Gehirn- und Nervenlebens im ästhetisch begabten Individuum ist, sie wird es auch nicht abmachen, und wie sie der Natur nicht vorschreiben kann, diese geheimnißvolle Einheit mit dem Geiste ihr zu enträthseln, so hat sie auch die Thatsache einfach hinzunehmen, daß der Nerv, der die Anschauung in jener Intensität aufnimmt, welche dem Genie eigen ist, nicht nothwendig, daher auch nicht immer dem Willenszuge von innen nach außen, dem Drange zur Darstellung ein williges Organ ist. Es gibt Naturen, die innerlich Schönes erzeugen und es nicht wiederzugeben vermögen; die Wissenschaft kann an dieser Thatsache der Trennbarkeit von organischen Bedingungen, die nach dem Begriffe ungetrennt demselben Geiste angehören sollten, nichts verändern und auch nichts weiter über sie aussagen, als daß sie besteht. Daher tritt hier die Antinomie ein,

daß durch das Talent der Ausführung zu dem Talente des innern Bildens etwas Neues hinzukommt, und daß doch, wo beide Talente vereinigt sind, nur vereinigt ist, was an sich zusammengehört, also nichts Neues hinzukommt. Diese Antinomie hat dieselbe Natur zu verantworten, die überhaupt den Einen Menschentypus in die Unendlichkeit von Individuen auseinanderlegt. Auch da aber, wo diese Trennung des Zusammengehörigen nicht besteht, hat das vorhandene Talent der Darstellung eine Kluft zu übersteigen. Diese Kluft heißt: Lernen, Uebung. Das glücklichste Organ erfährt seine Ungeschmeidigkeit, wenn es sich erst am spröden Stoffe stößt, der Weg ist von vorne zu beginnen, eine neue Welt, die ihren eigenen, selbständigen Zusammenhang von Hindernissen und überlieferten Mitteln ihrer Ueberwindung mit sich bringt, steht wie ein Berg selbst vor dem für die Darstellung noch so begabten Geiste. Wir beschäftigen uns an dieser Stelle noch nicht mit dem Gebiete der Technik und Schule an sich, sondern setzen nach dieser Seite nur noch hinzu, daß das Schwere nicht einfach in der Aufgabe liegt, eine überlieferte Reihe von Mitteln der Stoff-Ueberwindung in sich aufzunehmen, sondern daß die weitere dazukommt, mit diesem Zusammenhang das Eigene zu vermitteln; denn das Genie hat sich mitten im Lernen von Andern zugleich seine nur ihm eigene Technik zu bilden. Das letztere Moment führt aber wieder auf den ersten unserer antinomischen Sätze, daß nämlich die Kunst nur das in Thätigkeit übersetzte Wesen der Phantasie selbst ist, daß die Technik durch ein geistiges Band mit dem bildenden Geiste zusammenhängt, der an magnetischer Nervenkette sein inneres Schauen in sie hinüberführt.

Ueber die Schwierigkeit, diese doppelte Natur der darstellenden Thätigkeit zu fassen, ist man freilich hinweg, wenn man die bekannte Stelle in Lessings Em. Galotti zum Motto nimmt, die Worte des Malers Conti: „auf dem langen Wege vom Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! — — Meinen Sie, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden?“ Dieß ist der Standpunkt Schleiermachers, der die Kunst als eine im Innern beschlossene (immanente) Thätigkeit auffaßt. Das innere Bild ist ihm das eigentliche Kunstwerk (Vorlesungen über die Aesthetik, herausg. von Lommatzsch S. 58 ff.); das Heraustreten in's Aeußere ist ihm nur ein Zweites, später Hinzukommendes, was als solches auf eine mechanische Weise wird und daher nicht mit unter den Begriff der Kunst gehört, weil hier sogleich die technischen Regeln eintreten, mit denen sich die Aesthetik nicht befaßt. Daher zieht er zwischen der Kunst und der sittlich-praktischen Thätigkeit den Unterschied, daß in jener das innere Bild den ganzen Werth bestimme, in dieser aber die innere Vorbildung des Werks gar nicht den Werth des

Menschen gebe, sondern die That (S. 112. 112.), und definirt die Kunst als die freie, aus der Selbstthätigkeit des Geistes hervorgehende Wiederholung dessen auf ideale Weise, was die Natur auf reale Weise vor unsern Augen thut (S. 237). Dieß ist eine fast unbegreifliche Unterschätzung der Praxis der Kunst. Den einfachsten Anhalt der Widerlegung bietet, was er von der Thätigkeit des Bildhauers sagt: er stelle seine Statue dar in weichem Thon, die Ausführung in hartem Stein sei nicht sein Werk, sondern mechanische Nachahmung der Arbeiter; das Modell aber sei nur Nachahmung des innern Bildes und in einem Stoffe, der gar nicht bleiben könne, sondern blos den Uebergang vermittle zwischen dem Urbild und seiner mechanischen Ausführung (S. 57). Allein der Bildhauer, der die Behandlung des Steines nicht selbst gelernt hat, kann auch sein Modell nicht auf die Ausführung im Stein berechnen, ja überhaupt kein plastisch geschautes Bild innerlich entwerfen; das Modelliren selbst ist eine Fertigkeit, wobei Hand und Auge eine vom innern Bilde bestimmte Fertigkeit entwickeln, und in der letzten Ausführung im Marmor muß allerdings der Künstler selbst Hand anlegen, denn nur aus dem Groben läßt er sich den Block durch den Arbeiter hauen. Nun ist zwar zu unterscheiden zwischen einem lernbaren und nicht lernbaren Theile der Technik, aber **beide** sind mit dem Innern der Phantasie durch ein unlösbares Band vereinigt. Von der lernbaren Technik nämlich muß auch das Talent, das den Uebergang vom Innern zur äußern Darstellung **nicht** findet, das Nothwendigste sich angeeignet haben, sonst kann es überhaupt kein bestimmtes, einer bestimmten Kunst angehöriges Bild innerlich erzeugen; zur freien und originalen Meisterschaft in der Technik aber muß es der gebracht haben, der sein inneres Bild wirklich soll darstellen können, und nur dieser, nur wer selber machen kann, heißt ein Künstler. Das innere Bild wird sich uns in den nächsten §§. als völlig unreif zeigen vor der Ausführung. Raphael ohne Hände ist gar nicht zu denken, denn hätte er nie wirklich gemalt, so hätte auch sein inneres Malen sich nicht entwickeln, er hätte nicht malerisch erfinden können, und hätte er nicht meisterhaft gemalt, so hätte er nicht malerisch genial erfinden können. Wir haben zwar aufgestellt, daß die Technik vom Innern aus bestimmt sey, allein ebensowahr ist, daß die Bewegung von außen nach innen geht, d. h., daß in und mit der Ausführung erst das innere Bild vollendet wird; es ist eine untrennbare Wechselwirkung. Schleiermacher erkennt an, daß der Künstler an seinem innern Werke selbst zu ändern durch die äußere Darstellung bestimmt werde, setzt jedoch hinzu: „freilich aber ist dieß eine Unvollkommenheit, denn die wahre Vollkommenheit ist doch offenbar diese, daß der Künstler sein Urbild vollkommen in sich trage, ehe er äußerlich thätig ist“ (S. 59). Dieß ist, auf alle

Einzeltheile des Kunstwerks bezogen (und so ist es gemeint), kein Ideal der Vollkommenheit, sondern eine Unmöglichkeit. Die Kunst ist kein mechanisches Abschreiben einer innerlich fertigen Reinschrift. Hätte aber je irgend ein Künstler einmal sein Bild im Innern so vollendet, daß die Ausführung nur ein Abklatsch desselben wäre, so hätte er die Möglichkeit dieser innern Vollendung dadurch erreicht, daß er sein inneres Bilden durch lange Uebung des wirklichen äußern bis zu dieser Sicherheit gesteigert hätte, und so tritt das behauptete Verhältniß, nur in eine frühere Zeit zurückgeschoben, wieder ein. Die Art, wie Schleiermacher das sittlichpraktische vom ästhetischen Gebiet unterscheidet, ist daher nicht die richtige; wie er in der Kunst das Werk zu niedrig schätzt, so in jenem Gebiete die Gesinnung und Absicht. Der Unterschied liegt anderswo, wir haben ihn auseinandergesetzt in der Lehre vom Verhältniß des Schönen zum Guten. §. 22—24 und §. 56—60.

Das Wort Kunst fassen wir vorerst unbefangen in der ästhetischen Bedeutung. Daß es jedes Vermögen, schwere Stoffe zu besiegen, und dessen Uebung bezeichnet, dieß wird uns erst interessiren, wenn wir die technische Frage bestimmter in unsere Untersuchung hereinziehen, als dieß hier bei ihrer ersten Einführung der Fall ist.

§. 492.

Die Phantasie sieht sich so in einer völlig neuen Stellung drei verschiedenen Anforderungen gegenüber: der Anforderung des Zuschauers, des auf's Neue hervortretenden Naturschönen und des Materials, das bearbeitet werden soll. In dieser Stellung ist sie genöthigt, auf ihr inneres Bild in dem Momente, da es zur Darstellung kommen soll, mit einer neuen Besinnung (vergl. §. 397) zurückzusehen, und sie erkennt es, gemessen an der neuen Aufgabe, als ungenügend, unreif. Die ganze Bewegung der ausführenden Thätigkeit geht von diesem Punct aus an der Linie jener drei Bedingungen fort.

Hier also tritt heraus, was die Anm. zum vorh. §. schon vorbereitet hat: die Kunst ist so wenig im Innern beschloßen, daß vielmehr gerade der Ruck, der Stoß, den im Augenblicke des Uebergangs zur Thätigkeit die Hinderniße dem Künstler versetzen, selbst erst das innere Bild zur Reife bringt. Es ist eine Erschütterung, ein Schütteln, das ihn stutzig macht und ihn zur Prüfung seines innern Erzeugnißes nöthigt; es ist ein Examen, das ihm aufdeckt, was ihm noch fehlt. Das innere Bild ist unter dem Begriff des Ideals in §. 398. 399. schon als vollkommen Schönes bestimmt; allein in den Worten: „zunächst innern Bildes“ (§. 398) ist angedeutet, vorerst, daß dieß blos innerliche Leben

noch ein Mangel ist, und daraus folgt, daß in der Bestimmung dieses Bilds als eines vollkommenen auch die Frage noch offen gelassen blieb, ob jene Vollkommenheit mit Einem Acte abgeschloßen sei, oder weitere Acte, die dort noch nicht aufzuführen waren, voraussetze. Diese Frage beantwortet sich nun dahin, daß die Vollkommenheit des Bildes durch die Ausführung selbst erst erzielt wird. Der Künstler behält sein Bild auch in und nach der Ausführung als inneres, aber es wächst und vollendet sich eben mit, in und unter der Ausführung, ja es gehört ihm erst recht an, wenn er es von sich abgelöst hat: er sieht im vollendeten Kunstwerk selbst erst sein Bild in der wahren Gestalt, lernt es kennen und behält es innerlich für immer, auch wenn jenes aus seinen Händen ist. Wir haben in §. 398 auch dem erst inneren Bilde vollendete Objectivität zuerkannt, jedoch auch darauf bezieht sich die Einschränkung: „zunächst," so daß mit dem Eintritt der Objectivität in neuem Sinne (der äußern nämlich) auch die Klarheit der innern Objectivität in ein neues Stadium muß treten können. Der Moment nun, wo der Künstler sich sein inneres Bild aufs Neue als Object gegenüberstellt, tritt ein mit dem Gedanken, es darzustellen zu wollen. In diesem Augenblick sieht der Erzeuger sein inneres Product mit einem durch die vorgestellten Augen, vor die es nun treten soll, vervielfältigten Auge des Geistes an. Das Auge des vorausgesetzten Zuschauers fragt sein Bild: genügst du mir? das Naturschöne fragt: hast du meine Bestimmtheit, Lebendigkeit, Unbefangenheit? der spröde Stoff fragt: kannst du mich mit meinen festen Bedingungen zwingen, dein Träger zu werden? Diese bestimmten Fragen schlummerten noch, als das Bild innerlich erzeugt wurde, auf sie war mit Bewußtseyn noch nicht Rücksicht genommen: das Bild erscheint dieser Prüfung gegenüber noch blaß, verschwommen, schwankend. Die Phantasie ist zwar mehr, als die Einbildungskraft, theilt aber doch mit dieser das Schwanken der Umriße, das im innerlich geistigen Elemente aller Inhalt annimmt (vergl. §. 388). Die Ergänzung dieser Unreife nun wird eben in der Ausführung vollbracht, die innere Zeitigung geht ganz Hand in Hand mit der äußern Darstellung. Dabei sind die drei bisher aufgeführten Rücksichten ganz gleichzeitig in Thätigkeit und das Schwierige ist nur, dieß gleichzeitige Wirken in das unvermeidliche Nacheinander der Darstellung durch das Wort umzusetzen. Voraussetzungen und Nachholungen sind dabei natürlich nicht zu umgehen.

b.

Die Vorarbeit zur Ausführung.

§. 493.

1. Der erste Schritt des Uebergangs zur Ausführung ist eine Willensregung, welche durch das Bewußtsein entsteht, daß der zum innern Bilde gewordene Stoff einen Reichthum an Schönheiten in sich schließt, die das vorschwebende Material aufzunehmen geeignet ist: d. h. ein bestimmter Stoff wird **Motiv**. Daraus erwächst der Entschluß der Darstellung und erfaßt mit diesem Entschluße
2. heißt das innere Bild **Conception**. Die erste Probe der Objectivität hat dieser geistige Entwurf zu bestehen in der vorläufigen Form eines Umrißes: der **Skizze**.

1. Der §. führt zunächst zwei Begriffe ein, welche die Momente des Heraustritts aus der innern Idealwelt auf jene Schwelle der eigentlichen äußern Darstellung bezeichnen, die unter dem bescheidenen Namen „Vorarbeit zur Ausführung" eine Reihe von Acten der größten Bedeutung umfaßt. Der erste dieser Begriffe ist der des Motivs. Um diesen etwas schwierigen Begriff richtig zu fassen, halte man vor Allem eine anderweitige Bedeutung des Wortes, das aber dann genauer Motivirung heißt, ferne. Dieser Begriff tritt auf einem Puncte ein, wo von dem innern Bilde bereits um ein Stadium weiter vorgeschritten ist, und es werden durch ihn die Formen, Zustände, Handlungen, die zur Darstellung kommen, der Frage unterworfen, ob sie hinreichend begründet seien durch die Bedingungen, welche in demselben ästhetischen Ganzen zum Vorschein kommen oder als hinter ihm liegend angenommen werden. Bei dem Begriffe der Motivirung wird rückwärts gesehen, bei dem Begriffe des Motivs aber vorwärts; dort fragt es sich: ist kein Theil des Kunstwerks unmotivirt? hier fragt es sich: sind die Motive benützt und enthält überhaupt der Stoff deren eine gewisse Summe? Der Begriff des Motivs, der uns hier vorliegt, enthält ein allgemeines, ein besonderes und ein einzelnes Moment. Im allgemeinen Sinne heißt der Grundgedanke des im Geiste des Künstlers schon erzeugten Bildes Motiv, sofern der Künstler, wenn es nun zur Darstellung kommen soll, denselben noch einmal beschaut mit der Frage, ob der von ihm erfaßte Stoff fruchtbar, ob er eine reiche Quelle von Schönheit sei. So ist z. B. der Kindermord zu Bethlehem ein gutes Motiv, denn diese Sage gibt auf den ersten Moment zu erkennen, daß hier eine Situation gegeben ist, worin der Gegensatz von Grausamkeit und Mutter-

Liebe in den verschiedensten Formen sich müße entwickeln lassen. Noch deutlicher sind solche Beispiele, wo der Stoff zunächst etwas enthält, was weniger günstig scheint, aber doch Hebel ist für eine Summe von Schönheiten. So ist das Wunder des Moses, wie er an den Fels schlägt und aus diesem Wasser quillt, eben ein Mirakel, wie andere auch; aber es gibt Anlaß, die Dürstenden, sich Labenden in den verschiedensten Gruppen darzustellen, und ist daher ein gutes Motiv. Es kann dieß Verhältniß so weit gehen, daß das ganze Werk eine Lüge wird, indem nicht der angebliche Gegenstand, sondern etwas Anderes, wozu er das Motiv geben muß, der eigentliche Darstellungszweck ist; man vergißt dieß bei so schönen Werken, wie die Hochzeit zu Kana von Paolo Veronese, aber nicht bei Bassano, wenn ihm ein Mirakel als Motiv zu einem Viehstück, oder Niederländern, wenn ihnen eine Ausstellung des gegeiselten Christus als Motiv eines Fleischmarkts dient und dergl. Man sieht hier deutlich den Unterschied von dem Erzeugen des innern Bildes, das hinter uns liegt; in jenem Acte der noch im Innern verschlossenen Phantasie gibt sich der Geist rein dem innern Gestalten hin; dabei ist freilich schon vorausgesetzt, daß instinctmäßig die rechten, die fruchtbaren Stoffe ergriffen und als inneres Gemälde entfaltet, ausgebeutet werden; allein theils ist zu bedenken, daß wir in der Lehre von der Phantasie nur den glücklichen, den normalen Fall aufgestellt haben, daß die Phantasie auch irren, aus unfruchtbarem Stoff ein unglückliches Bild innerlich erzeugen kann, und daß eben der Act, von dem jetzt die Rede ist, das innerlich Entworfene in dieser Richtung prüft; theils ist auch das aus glücklich ergriffenem Stoff erzeugte innere Bild noch ausdrücklich erst darauf anzusehen, ob es wirklich entwickelt hat, was als furchtbarer Keim im Stoffe lag. Die Bestimmtheit dieses Actes ist bedingt durch die nun erst eintretende Rücksicht auf den Zuschauer und das Material, sowie durch die erneuerte Rücksicht auf das Naturschöne. Der Stoff soll ein Motiv von Schönheiten werden, die dem Zuschauer objectiv faßbar und mit reicher Ausbeutung der Naturerscheinungen, in die er einen Blick öffnet, entgegentreten durch das Material, das dem Geiste des Entwerfenden vorschwebt. Was das letztere betrifft, so haben wir eine bestimmt organisirte Phantasie bereits gefordert und diese Bestimmtheit aufgewiesen (§. 404); daß diese Phantasie nach dem Materiale greifen werde, das ihrer Art zu schauen entspricht, folgt mit Nothwendigkeit, und aus diesen vereinigten Momenten werden wir die verschiedenen Künste entstehen sehen; an der gegenwärtigen Stelle aber ist zu dem, was unter §. 491 über die Technik gesagt ist, hinzuzufügen, daß insbesondere die Natur des Materials, und zwar auch ganz speziell, sofern jede Kunst wieder die Wahl unter verschiedenen hat, auf die Erfindung zurückwirkt, indem die Schönheiten,

die als Keime im Stoffe liegen, in dem einen Material dürftiger, in dem andern völliger sich entwickeln lassen, in dem einen in dieser, im andern in jener Richtung gesucht werden müssen. Mehr darüber in dem Abschnitt über die Technik. Erweist sich nun in dem Prüfungs-Acte das Ganze des ergriffenen ästhetischen Stoffs als eine Fundgrube von Schönheiten, so tritt weiter das zweite Moment, das Moment des Besondern, ein: der Künstler erkennt, wie auf einzelnen Puncten des Ganzen gewisse besondere Schönheiten sich wie von selbst darbieten; dieß nennt man Motiv im engeren Sinne. So z. B. die Gruppe von Vater und Sohn in Raphaels Constantinsschlacht, oder die Mutter, die ihr Kind erstochen hat und indem sie es verzweifelnd noch anschaut, sich nicht entschließen kann, sich durch die entsetzliche Speise vom Hungertode zu retten, in Kaulbachs Zerstörung von Jerusalem. Endlich zieht sich der Begriff des Motivs auf eine engste Bedeutung zusammen, indem innerhalb eines solchen Theils des Ganzen das schon Gefundene benützt wird, um schöne Formen, Linien, Töne u. s. w. ganz im Einzelnen zu entwickeln. Selbst eine einzelne Form z. B. im Ornament heißt Motiv in diesem Sinn: ich führe einen Blumenstengel in einer gewissen Wendung fort und finde so von selbst einen Punkt, wo er sich naturgemäß spaltet, weitere anziehende Bildungen entwickelt, oder ich benütze den oder jenen durch den Bauzweck geforderten Theil eines Gebäudes, ein passendes Ornament anzubringen; so wird den Griechen die Säule und der Druck der Last, die auf ihr liegt, zum Motiv des Capitäls u. s. w. — Unter diesem Standpuncte der Fruchtbarkeit für die wirkliche Darstellung betrachtet legt sich dann das innere Bild dem Künstler an das Herz, es wird ihm ein Anliegen und dieses Anliegen ein Beweggrund, daß sich das Bild durch seine Hand zur Objectivität durcharbeite. Ist diese Willensregung Entschluß geworden, so nennen wir das innere Bild Conception. Conception verhält sich zu dem blos innern Erzeugen des Phantasie-Bildes wie Empfängniß zur Liebe: das Bild, das zur Conception geworden, hat gefaßt, nämlich den Willen, oder umgekehrt, der Wille hat das Bild gefaßt, befruchtet im Acte des Entschlusses, daß es mit Nothwendigkeit wächst, um an's Tageslicht zu treten; kurz, Conception heißt: das innere Urbild des Künstlers mit dem Entschluße, es darzustellen (vergl. Schleiermacher a. a. o. S. 262).

2. Soll der Künstler sein inneres Bild prüfen können, ob es reif sey, in die Objectivität überzugehen, so muß er die Stelle des Zuschauers einnehmen und es wie mit fremden Augen ansehen. Dazu genügt aber jetzt die erste, rein innere Gegenüberstellung (§. 389) nicht mehr und ebenso wenig jener weitere Act, durch den der Künstler sein Inneres zu einer Welt von Zuschauern erweitert (§. 487 Anm.); er muß vielmehr sein Bild in die Bedingungen des Raums und der Zeit hinaus-

stellen, um zuzusehen, ob es die Probe derselben und des unter ihnen anschauenden Auges eines Dritten aushält. Es darf aber nur eine Probe sein, denn da noch ungewiß ist, ob das innere Bild vor diesem ersten Schritte zur Objectivität besteht, so muß die objective Darstellung verändert, zerstört und noch einmal vorgenommen werden können. Es bedarf also einer Objectivirung, die aber noch nicht gilt, die nur vorläufig ist. Diese vorläufige Objectivirung ist es, welche wir unter der Schwelle der eigentlichen äußern Darstellung verstanden, die zu 1. erwähnt worden ist. Sie vollzieht sich in der Skizze, dem dritten wesentlichen Begriffe, den dieser §. einführt. Die Skizze ist der erste, flüchtige, dem Künstler selbst als Prüfstein dienende Wurf des innern Bildes in die Außenwelt. Es liegt in der Natur derselben, daß sie nicht nothwendig und jedenfalls nicht vollständig mit demselben Material ausgeführt wird, wie das eigentliche Kunstwerk. Der Architekt zeichnet, kann aber auch ein Modell ausfertigen, doch dieß nicht wohl für den Zweck des ersten Entwurfs, denn es setzt schon mehr Durchbildung des Einzelnen voraus; der Bildhauer zeichnet, modellirt flüchtig; der Maler zeichnet, schreitet fort zur Farbenskizze; der Musiker wirft die Haupttheile in der Zeichensprache seiner Noten hin, durchfliegt sie auf dem Instrument; der Dichter läßt sich mit kurzen Andeutungen, zwischen denen erste Versuche einer Ausführung in künstlerischer Sprachform hinlaufen mögen, seine Conception, obwohl sie der Zeitform angehört, räumlich in Schriftzeichen entgegentreten, denn es bedarf auch für ihn dieser faßbaren Beihilfe, damit er prüfen könne, ob in seinem geistigen Entwurfe Sonderung und Einigung sich gehörig auseinandersetzen. Daß zu diesem ersten Entwurfe bereits eine technische Fertigkeit gehört, versteht sich; dieser Vorgriff in ein vorausgesetztes Gebiet ist unvermeidlich. Daß der Künstler die Uebung habe, die Skizze so anzuschauen, als wäre sie schon im eigentlichen und vollständigen Material ausgeführt, liegt ebenfalls schon in dieser Voraussetzung eingeschloßen. Uebrigens treten nun zwei Momente ein, welche das Kunstwerk auf dieser Stufe fixiren, das an sich blos Vorläufige verselbständigen können: das eine liegt im Künstler, das andere in der Sache. Was an sich zusammengehört, theilt sich in der Wirklichkeit; wie es daher eigentliche Macher ohne Tiefe gibt, so auch geniale Erfinder, die sich zwar von jenen auf die innere Erfindung beschränkten Naturen (vergl. Anm. zu §. 491) unterscheiden, aber doch nicht zur ganzen Ausführung vorschreiten, zu der ihnen Organ, Geduld, Uebung abgeht, die vielmehr bei der Skizze stehen bleiben; so Karstens, Genelli und And. Doch auch der Künstler, welcher Meister in der Ausführung ist, mag sich durch Laune und Umstände bestimmt finden, diesen oder jenen Entwurf bey der Skizze zu belaßen. Dagegen

bei einer gewissen Beschaffenheit des Stoffes, die freilich hier nur durch einen neuen Vorgriff berührt werden kann, tritt auch ein in der Sache liegender Grund für dieses Stehenbleiben bei dem Anfangspuncte der eigentlichen Ausführung auf: die Künste werden nämlich einander gegenseitig ebenfalls zum Stoff, und da kann die Art eines Werks der einen Kunst es mit sich bringen, daß ihr eine andere, sie als Stoff benützende Kunst nur mit einem Theil, einer Stufe der ihr eigenthümlichen Darstellung folgen kann; die innerliche, nur dünn und flüchtig gestaltende Lyrik, das Mährchen, das phantastische Drama z. B. werden für Umrisse, aber nicht für ausgeführte Gemälde, häufig nicht einmal ganz modellirte Zeichnungen Stoff geben. Bleibt es nun so bei der Skizze, wird sie für die Oeffentlichkeit bestimmt, so versteht sich, daß bei ihr derselbe Prozeß sich im Kleinen wiederholt, der im Großen einzutreten hat, wenn es von der Skizze zum vollen Werke kommen soll: sie bedarf selbst einer weitern Durcharbeitung, bis sie in ihrer Art ein Kunstwerk ist. Auf ein drittes Moment, das die Fixirung des Bildes auf der Stufe der Skizze bedingt, nämlich auf die Sitte der Illustrationen und die Gewöhnung des modernen Publikums an solche flüchtige Textbegleitung kann hier nicht weiter eingegangen werden; wir verweisen aber noch auf das ungemeine Interesse, das unendlich Belehrende, was die erhaltenen Entwürfe großer Meister für den haben, der in die Geheimniße des Werdens des Kunstwerks eindringen will: Handzeichnungen, Cartons, erhaltene erste Entwürfe von Dichtern.

α.

Die organisirende Vorarbeit oder die Composition.

§. 494.

Bei dieser Probe muß alsbald zu Tage kommen, daß wirkliche Objectivität etwas Anderes ist, als die nur innere (§. 398). Gehalten an diesen Maaßstab erscheint vor Allem die organische Gliederung des Bilds zu einem Ganzen (§. 399) noch durchaus unreif. Der Prozeß dieser Gliederung muß daher mit bestimmterem Bewußtsein an der Hand der vorläufigen Ausführung (Skizze) wiederholt werden und heißt nun Composition. Diese organisirende Thätigkeit umfaßt den geistigeren, näher auf Seiten des innern Ideals liegenden Theil der Vorarbeit zur Ausführung.

In §. 398 ist das Ideal bestimmt als „das zunächst innere Bild, das der Geist als sein durch Umbildung eines Naturschönen frei

geschaffenes Werk sich in vollendeter Objectivität gegenüberstellt." Wie die Vollkommenheit, die hiedurch dem innern Ideal zugeschrieben ist, durch das „zunächst" beschränkt sei, ist im Allgemeinen in und zu §. 492 schon ausgesprochen, nunmehr aber sind die Mängel bestimmter ins Auge zu faßen und ist der Weg zu ihrer Tilgung darzustellen. In §. 398 wird dann von dem innern Bilde ausgesagt, daß es vom Naturschönen die ganze sinnliche Lebendigkeit und unendlich eigene Bindung der ewigen Gattungsformen zur Individualität, vom freien Geiste die ganze Ausscheidung des störenden Zufalls u. s. w. habe, und erst der §. 399 geht dann auf den Begriff der organischen Gliederung des Bilds als eines Ganzen über. Es scheint nun, an gegenwärtiger Stelle sei dieselbe Ordnung einzuhalten und zuerst nachzuweisen, warum und wie die sinnliche Lebendigkeit des innern Bildes nur scheinbar eine wahre und ganze, in Wahrheit vielmehr eine verblaßte und verwischte sei, so lange sie nicht an der äußern, der wirklichen Objectivität geprüft wird. Allein im gegenwärtigen Zusammenhang muß sich die Ordnung von §. 398 und 399 nothwendig umkehren, weil die wirkliche Objectivirung mit der Skizze anfängt, welche ihrer vorläufigen, blos das Wesentliche, das Verhältniß des Ganzen und der Theile mit flüchtigen Mitteln andeutenden Natur gemäß zunächst nicht für die Lebendigkeit der Erscheinung, sondern nur für den innern Organismus der Prüfstein sein kann. Daher wird zuerst §. 399 wieder aufgenommen. Dieser §. stellte den Begriff der Gliederung absichtlich kurz und unentwickelt hin und sagte in der Anmerkung: „dieß Alles erhält seine ganze Bedeutung in der Kunst, wo die Phantasiethätigkeit, indem sie praktisch wird, erst auf die eigentlichen Schwierigkeiten stößt." Der Künstler sieht in der Skizze sein inneres Bild unter die festen Bedingungen des Außer- und Hinter-einander in Raum und Zeit, des Lichts und der Farbe, des Tons und seiner Maaße u. s. w. gestellt. Es ist nicht möglich, daß die Ordnung und Messung, welche der Geist mit dem innerlich schwebenden Bilde vorgenommen, in dieser Probe der ersten Uebertragung in die wirkliche Objectivität Stand halte; die besondern Mängel und ihnen gegenüber die Aufgaben kommen so zu Tage, daß das Bewußtsein sich Rechenschaft von ihnen geben kann und muß; die Skizze ist ein Umstoßen und Wiederaufbauen des innern Bildes und stellt, wie sie unter Verbesserungen und Veränderungen allmählich entsteht, nichts Anderes dar, als den sinnlichen Niederschlag des mit bestimmterem Bewußtsein den Bedingungen der Objectivität gegenüber noch einmal vorgenommenen Actes der Idealbildung: und dieß ist die Composition. Die Vorarbeit zur Ausführung, welche wir hier darzustellen beschäftigt sind, verhält sich zwar zu dem inneren Bilde bereits als ein Uebertritt in die Realität; innerhalb dieser Thätigkeit aber

unterscheiden sich wieder zwei Acte, ein idealer, auf der Seite des zeugenden Gedankens liegender, und ein realer, näher auf der Seite der eigentlichen technischen Ausführung liegender. Der erstere Act ist eben die Composition; sie verhält sich zum innern Bilde wie die Organisation zum Gesetzes-Entwurf, die Skizze, wie vorhin gesagt ist, dient namentlich diesem geistigeren Theile der Vorarbeit; der zweite Act wird kein anderer sein, als jene neue Vergleichung mit dem Naturschönen, dessen spätere Aufführung der Anfang dieser Anm. motivirt.

1.

Die Momente dieser Thätigkeit oder die Compositionsgesetze.

§. 495.

1 **Die gliedernde Thätigkeit der Composition hat die reine Einheit zwischen der Idee als Einheit und dem Bild als Vielheit herzustellen (vergleiche §. 14). Zuerst wird sich zeigen, daß das innere Bild noch zu viel und zu wenig enthält. Zu viel: denn es hat Solches in sich aufgenommen, was die Idee nicht oder**
2 **was sie überflüßig ausdrückt; zu wenig: denn es fehlt in ihm oder ist zu dürftig entwickelt Solches, was die Idee ausdrückt. Ein Act, der gleichzeitig ein erweitertes Schaffen und kritisches Messen ist, hat in der Entwerfung der Skizze diesen Mangel zu tilgen und so das quantitativ richtige Verhältniß, wie es die Qualität des Ganzen fordert, durchzuführen.**

1. „Das Schöne ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre": zu diesem Satz in §. 14 haben wir nun zurückzugehen, denn erst die Kunst giebt ihm Wirklichkeit. Die Composition bringt zur deutlichen Scheidung, was in der inneren Erzeugung des Bildes noch eingehüllt schlummert und ungeschieden ineinander verläuft, und fördert so eine Reihe bestimmter Gesetze, die ihrer Thätigkeit zu Grund liegen und zugleich durch sie selbst zum Bewußtsein gelangen, zu Tage. Der Satz des §. 14 spricht nun die Qualität in der reinen Einheit zwischen Idee und Bild zugleich als quantitatives Verhältniß aus. Die Idee ist (unbeschadet der inneren Vielheit der Momente, die sie enthält) die Einheit; das Bild ist die Vielheit, denn es gehört der ins Mannigfaltige auseinandergelegten Erscheinungswelt an. Diese beiden Seiten sollen sich vollständig, ohne

Rest auf einer von beiden, decken: dieß ist die Einheit der Einheit und Vielheit. Die erste Entdeckung, welche das schärfer prüfende Auge an dem innern Bilde macht, wird nun sein, daß dieses Verhältniß eben als quantitatives noch nicht richtig abgemessen ist, daß die Attraction und Expansion nicht rein und voll ineinander aufgehen. Ein Zuviel und ein Zuwenig wird sich aufdrängen. Das Zuviel ist theils eine Aufnahme von Solchem, was Anderes ausdrückt, als die Idee, die im vorliegenden Ganzen erscheinen soll, theils ein Ueberfluß, der diese Idee oder eines ihrer Momente mehrfach ausdrückt. Die wirkliche Kunst gibt in zahllosen Werken, welche ausgeführt sind, ehe jene prüfende und abmessende Compositionsthätigkeit ernstlich vollzogen war, die Beispiele für den ersteren und den zweiten Fall. In viele religiöse Gemälde sind z. B. rein genreartige Gruppen eingeführt, welche statt des Schwungs der Erhebung zum Unendlichen die Behaglichkeit des Lebens darstellen, in Dramen ganze Figuren und Scenen, welche nicht zur Sache gehören, sondern irgend eine Form des Charakters, der Sitte u. s. w. außer Zusammenhang mit der geschichtlichen Grund=Idee des Ganzen breit ausmalen. Interessante Studien in dieser Richtung lassen sich z. B. an Göthes Faust machen; so ist des Beschwörungs= und Hexenspucks zu viel, in die Walpurgisnacht sind Epigramme auf Zeiterscheinungen aufgenommen, welche in ein so bedeutendes Werk nicht gehören und ohne einen Apparat sehr zufälliger Notizen nicht verständlich sind. Das Zuviel im andern Sinne läßt sich besonders belehrend an einem Ueberfluß der Motivirung (deren Begriff später auseinanderzusetzen ist, aber für den jetzigen Zweck wohl vorausgenommen werden kann) nachweisen. Es ist namentlich die Vermischung des mythischen und rein historischen Standpuncts, die eine doppelte statt einer einfachen Motivirung herbeiführt: so z. B. in Raphaels Stanzengemälde Leo und Attila, wo Attila durch die Beredtsamkeit des Pabstes Leo I. zur Umkehr vor Rom bestimmt erscheinen sollte, verschwindet dieses Motiv ganz unter dem zweiten, der Erscheinung der zwei Apostel Petrus und Paulus in der Luft; Attila sieht nach diesen, die Beredtsamkeit des Leo und Leo selbst sind überflüßig geworden. Im Nibelungenlied wird die Motivirung des Haßes Brunhildens gegen Sigfrid und Chriemhilde durch einen Ueberfluß von Motiven dunkel: man weiß nicht, zürnt sie, weil ein bloßer Dienstmann zu hoch geehrt ist, oder aus Eifersucht; das kommt daher, daß ein mythischer Zug, Brunhildens Walkyrenstand und ihre frühere Verlobung mit Sigfrid, halbvergessen dem Bearbeiter vorschwebt. Doch auch ohne diesen besondern Grund zeigt sich solcher Ueberfluß der Motivirung selbst bei großen Dichtern. So ist Jago's tödtlicher Haß gegen Othello von Shakespeare nicht einfach genug motivirt, indem zu seinem Groll über vermeintliche Zurücksetzung noch der

unwahrscheinliche Verdacht hinzutritt, daß Othello verbotenen Umgang mit seinem Weibe gehabt habe.

2. Zu wenig: dieß hat dieselbe doppelte Bedeutung: es fehlt entweder im Wesentlichen, die Grund = Idee ist nicht ausgedrückt, oder sie ist in den Theilen des Ganzen nicht erschöpfend ausgedrückt. Das Erstere ist der Fall, wenn es einem Kunstwerk an dem letzten Lichtpuncte fehlt, der die Seele des Ganzen zu Tage bringen sollte, wenn die innerste Absicht wie mit einem Schleier bedeckt ist; ein solcher Mangel wird an gewissen Hauptstellen, wie im Porträt an Auge und Mund am empfindlichsten gefühlt werden, und was in diesem Beispiel die letzten treffenden Lichter und Schatten sind, das kann im historischen Bild, im Roman, Drama eine ganze Figur, Scene seyn, womit der Künstler in der Schuld geblieben ist; der Fehler wird sich aber ebensosehr durch das Ganze hindurchziehen als eine Undurchsichtigkeit, ein Mangel an Relief, an schlagendem Durchbruch der Bedeutung in allen Hauptstellen. Solche Werke beunruhigen dann, wie wenn man eine verwischte Schrift bey schlechtem Lichte lesen soll. Es kann aber auch, und dieß ist der andere Fall, alles Nothwendige da und doch das Ganze dürftig sein. Ein dramatischer Dichter gibt z. B. holzschnittartig die Grundzüge einer Leidenschaft, aber nicht ihren vollen Strom, nicht ihre Beredtsamkeit, Sophistik, Bilderfülle, oder er spricht ein Moment des Ganzen aus durch Eine Figur, Ein Ereigniß, Eine Handlung, wo der reiche Dichter, ohne darum in das Zuviel zu gerathen, dasselbe Moment in mehreren Tönen, Schattirungen, durch mehrere Personen, Scenen giebt. So entfaltet Schillers Wilhelm Tell das revolutionäre Element in den verschiedenen Formen der jugendlichen Leidenschaft, der besonnenen Berathung, der einsilbigen Entschlossenheit u. s. w. Es führt übrigens dieser Punct auf ein anderweitiges Compositionsgesetz, welches in der weiteren Entwicklung zu erörtern ist. Hier ist nur noch allgemein auszusprechen, daß alle ächte Kunst nicht dünn und spärlich, sondern voll und üppig quillt, nicht aus Einer, sondern vielen Röhren sprudelt und mehr vor dem Zuviel als dem zu Wenig sich zu hüten hat.

3. Daß die Thätigkeit, wodurch dieses oberste Compositionsgesetz erfüllt wird, gleichzeitig ein wiederaufgenommenes Schaffen und ein kritisches Messen sein muß, diese Forderung begründet für das Begreifen des vorliegenden Actes keine neue Schwierigkeit. Wenn schon die Erzeugung des innern Ideals eine Einheit von Begeisterung und Besonnenheit ist, so erleichtert in der Ausführung der Skizze die nun vor dem äußern Sinn sich ausbreitende Form das Zusammenwirken der

productiven und der kritischen Thätigkeit: das Zuviel und Zuwenig tritt ins Auge oder Gehör, das Denken ist nun auch äußerlich ein Denken in Formen. Das Zumessen und Wegschneiden, das Zudichten, Ausfüllen und das Streichen sind nur zwei Momente Eines und desselben in Geist und Hand des Künstlers thätigen, die Einheit entfaltenden, die Entfaltung in die Einheit zurückführenden Gesetzes.

§. 496.

Durch dieses Gesetz wird in Kunstwerken, deren Idee eine Fülle von Momenten in sich schließt (§. 21) die Einführung gewisser selbständiger Einheiten, welche mit dem Ganzen nicht im Zusammenhang der innern Nothwendigkeit, sondern nur der äußern Verknüpfung stehen, aber theils negativ als Ruhepuncte, theils positiv als weitere Entwicklung des ganzen Lebensbildes sich ästhetische Wirkung sichern, d. h. von Episoden, keineswegs ausgeschloßen.

Die Episode ist von allen Einzelbildern, die ein ästhetisches Ganzes als wesentliche Darstellung seiner Idee in sich begreift, wie solche der vorhergehende §. im Auge hatte, wohl zu unterscheiden; sie ist keine untergeordnete Einheit, die in der Gesammt-Einheit organisch begriffen ist, sondern könnte als Bild für sich bestehen und knüpft sich nur lose an das Ganze. An den vorhergehenden §. schließt sich die Frage nach ihrer Berechtigung in dem Sinne an, daß es zunächst scheint, zu wenig enthielte ein Kunstwerk offenbar nicht, wenn sie fehlte, sondern es sei nur zu beweisen, ob ihre Einführung nicht ein Zuviel mit sich bringe. Und doch wird man zugeben, daß im ästhetischen Gebiet offenbar etwas vermißt würde, wenn man die Episode als einen Bestandtheil anzusehen hätte, der im besten Fall nur erlaubt ist und gegen den Vorwurf des Zuviel in Schutz genommen werden kann. Da es mit dem Epos eine ganz besondere Bewandtniß hat, so sei hier nur aus einem Drama, Göthes Faust, der Auftritt zwischen Mephistopheles und dem Schüler, so wie der in Auerbachs Keller angeführt: nothwendig sind sie nicht, sie führen die Handlung weder mittelbar, noch unmittelbar weiter und doch gehören sie offenbar nicht zu den Theilen, die des Dichters eigenen Ausdruck „barbarische Composition" über dieses Gedicht begründen. Um das Wahre festzustellen, muß man vor Allem das reichere Kunstwerk auf Grundlage von §. 21 ins Auge faßen. Zwar enthält auch das einfachste, wie schon derselbe §. ausgesprochen, eine Summe von Momenten in sich, und da läßt sich z. B. auf das (durch Kunststyl über den Ausdruck des bloßen Bedürfnißes erhobene) Wohnhaus

hinweisen, an welchem ein Erker hervortritt, der dem Ganzen nicht nothwendig ist, aber doch als ein behagliches episodisches Ausblühen desselben erscheint; ihre wahre Bedeutung aber erhält die Frage natürlich erst bei höheren Kunstwerken, die reich sind an Gliedern, wie dem historischen Gemälde, größern Musikwerk, Epos (Roman), Drama. Hier sagt nun der §. von der Episode zuerst aus, daß sie zwar nicht innerlich nothwendig, aber doch an das Ganze angeknüpft sein muß. So führt in Göthes Faust die Scene mit dem Schüler das Bild von dem Charakter des Mephistopheles fort und durch dessen negative Kritik des Zustands der Wissenschaften mittelbar das Bild von Fausts revolutionärem Geist in diesem Gebiete; so erscheint die Scene in Auerbachs Keller als erste Einführung des Faust in die Welt, damit er sehe, „wie leicht sichs leben läßt," aber beides geschieht in demselben Drama auch auf andere Weise und in andern Formen, die Scenen wären entbehrlich und sind jedenfalls weiter ausgesponnen, als jene Zwecke erfördern; so zeigt der Krieg gegen die Sachsen im Nibelungenlied Sigfrid in seiner Größe und Unentbehrlichkeit, wird ein Motiv zu der schönen Scene zwischen Chriemhilde und dem Boten, auch wird das Verhältniß zu den Sachsen weiterhin als Vorwand bei der Einleitung von Sigfrids Ermordung benützt, aber jener Krieg ist im Verhältniß zu diesen Zwecken jedenfalls zu breit ausgeführt. Es ist also allerdings ein Ueberfluß vorhanden, und für diesen nimmt nun der §. zwei Rechtfertigungs-Gründe in Anspruch: zuerst den negativen eines Ruhepuncts, der die zwei Momente einer Erholung von vorangegangener Erschütterung und einer Stärkung für neue in sich schließt. Jene zwei Auftritte in Göthes Faust sind solche Ruhepuncte, ein besonders klares Beispiel aber ist die wiederholte ausführliche Erzählung von den Garten-Anlagen im Wilhelm Meister; das Komische in Shakespeares strengen Tragödien (wie der Pförtner im Macbeth) ließe sich ebenfalls anführen, hängt aber mit Anderem zusammen, was nicht hieher gehört. Der positive Rechtfertigungsgrund aber ist die Erweiterung des Lebensbildes: so erweitern jene zwei Scenen in Göthes Faust das Bild des akademischen Elements, welchem Faust angehört, so können in einem historischen Gemälde genreartige Nebengruppen die allgemeine Lebensluft der Sitte und Zustände weiter entwickeln, auf deren Grundlagen die höhere Handlung sich bewegt. Dieß gilt nun im weitesten Sinne vom Epos, das die Welt und das Menschenleben in ihrer Breite mit ruhiger, Alles gleich warm beleuchtender Sonne bescheint; da diese Eigenschaft bei der Lehre von dieser Kunstform zu begründen und zu entwickeln ist, so laßen wir uns hier nicht weiter ein und beschäftigen uns auch mit den vielbesprochenen homerischen Episoden nicht. Natürlich fällt nun aber die ganze Berechtigung

weg und tritt einfach das Verbot des Zuviel ein, wenn eine solche halb selbständige Einheit in der Einheit eines Kunstwerks zu diesem überhaupt nicht stimmt: so, wenn bei einem Taufacte von Masaccio ein von Frost zitternder Nackter eingeführt ist, auf dessen naturwahre Behandlung nun ein, der Aufgabe des Ganzen fremdes, Intresse fällt; Aehnliches ist schon zum vorh. §. angeführt. Von den Liebes-Verhältnißen in Schillers Wallenstein und Tell läßt sich zweifeln, ob sie nicht ebenfalls Episoden sind, die zum Ganzen nicht stimmen. Eine Reihe von fast lauter willkührlichen Episoden ist das romantische Epos.

Natürlich hat nun auch der Umfang der berechtigten Episode seine Grenze und dieß führt zu dem Gesetze des Werthverhältnißes der Theile, wovon der folgende §. handelt.

§. 497.

Ein zweiter Mangel des innern Bildes, welchen jene Prüfung dem Künstler enthüllen wird, ist unvollkommene Bestimmung des Werthverhältnißes der im Ganzen enthaltenen Einzelbilder als eines Verhältnißes der Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Dieß Verhältniß wiederholt sich aber auf zwei Seiten, in welche jedes künstlerische Ganze sich theilt. Die eine dieser Seiten enthält das Subject des Ganzen, die andere entweder das Element, worin es lebt und wirkt, oder das Beigesellte, das von ihm als seinem Elemente abhängt. Diese zweite, blos accidentielle Seite umfaßt das sogenannte Beiwerk. Ein weiteres, aus dem ersten folgendes Compositionsgesetz hat nun das Maaß der Betonung und Entfaltung gemäß der innern Rangstufe sowohl zwischen diesen beiden Seiten, als auch innerhalb einer jeden derselben abzuwägen. 1 2

1. Das Werthverhältniß der Einzelbilder innerhalb der Seite des Kunstwerks, die das Subject des vorliegenden Ganzen enthält, ist nicht zu verwechseln mit dem Verhältniß dieser ganzen Seite zu der zweiten, welche das Accidentielle, das sogenannte Beiwerk, enthält; hier ist zuerst nur von jenem ersteren Verhältniß die Rede. Subject des Ganzen ist das, was je im vorliegenden Kunstwerke die wesentliche ästhetische Wirkung bestimmen soll, also z. B. im Landschaftgemälde das Naturleben, im Thierstücke das thierische, im Genre- (Sitten-) Bilde und im historischen Gemälde das menschliche Leben. Die in dem letzteren der Haupthandlung untergeordnete Nebenhandlung, oder z. B. im Drama die Nebenfigur, ja die ganz untergeordnete Figur, wie ein Bote, Diener ist nicht Beiwerk, sondern ein Glied der substantiellen, das Wesen des Ganzen bestimmenden Seite, aber innerhalb dieser ein minder bedeutendes. Dieser Unterschied

läßt sich sehr leicht auch auf Kunstwerke übertragen, die nur Eine Gestalt darstellen. Die einzelnen Glieder einer Figur sind in ihrer Stärke, in dem Grad ihrer sich vordrängenden oder zurücktretenden Thätigkeit dem Charakter des Ganzen untergeordnet; dazu gehört auch die Gewandung, sie ist minder wesentlich, aber weit mehr, als bloßes sogenanntes Beiwerk. In der Architectur sind Seitenflügel, Oeffnungen, Glieder des Gebäudes solche untergeordnete Momente des Ganzen; was hier die Stelle des Beiwerks vertrete, davon unter 2. In der Musik kann kein Zweifel über den Sinn des Unterschieds zwischen Herrschendem, Untergeordnetem u. s. w. entstehen, ebensowenig in irgend einer Gattung der Poesie. In der Ausführung der Skizze wird nun der Künstler immer finden, daß im innern Bilde das rechte Werthverhältniß zwischen den Theilen, richtiger Gliedern des Ganzen noch nicht besteht. Der §. unterscheidet Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Hier kann nur darüber ein Zweifel entstehen, was unter Nebenordnung verstanden sey. Der absolute Mittelpunct des Ganzen duldet natürlich nichts Nebengeordnetes, sondern nur Untergeordnetes, er soll herrschen. Wenn auch zwei Helden kämpfend sich gegenüberstehen, oder neben einer Haupthandlung eine zweite verwandte hinläuft, so darf dort der zweite Held, hier die zweite Handlung doch nur der Exponent für die Größe des Haupthelden, der Haupthandlung sein. So in Shakespeares Macbeth ist dieser nicht, seine Gemahlinn, die Hauptfigur, im Antonius dieser, nicht Octavian, im König Lear wiederholt sich die tragische Störung der Familie Lears im Hause Glosters, aber diese verstärkt nur jene, verdrängt sie nicht aus dem Vordergrund. Allein innerhalb des Untergeordneten steht Einiges auf gleicher Höhe, gleicher ästhetischer Rangstufe, ist sich also nebengeordnet. So stehen sich in der Gruppe des Laokoon die beiden Knaben, dem Vater untergeordnet, ungefähr in gleichem Gewichte der Bedeutung, wiewohl unter sich wieder verschieden, gegenüber. So treten im König Lear Edgar und Cordelie einander gegenüber als verwandte Lichtpuncte in einer verdorbenen Welt. Es können auch Gegensätze sein: so erscheinen Kent und Oswald, der treue und der schurkische Diener, einander gegenüber gestellt, ihr Gegensatz gibt ihnen dieselbe Richthöhe, die sich in einem Gemälde, einem plastischen Werk auch räumlich ausdrücken würde. In der Baukunst sind diese Verhältniße am klarsten und treten unmittelbar ins Auge, wenn Theile, die zu zweien oder mehreren symmetrisch sich gegenüberstehen sollen, wie Flügel, Fenster, Portale u. s. w. verkehrter Weise nicht in dieser Ordnung gestellt sind. In der einzelnen menschlichen Figur ist dieß Gegenüber durch den Bau des Körpers gegeben: das Haupt emporragend, tiefer auf gleicher Höhe Schultern, Arme u. s. f. Wir reden übrigens noch nicht speziell vom räumlichen Compositionsgesetz, darum wäre eine

Warnung vor einer ängstlichen Auffaßung dieser Nebenordnung unzeitig. Was Unterordnung sei, ist klar; darüber belehrt z. B. jeder Schauspieler, der in einer unbedeutenden Rolle die Bedeutung des ersten Helden affecttirt und durch sein Vordringen das Ensemble stört. In der Gruppe des Laokoon ist der ältere, noch unverwundete Knabe bedeutender, als der jüngere, der vom Bisse eben getödtet zurücksinkt, u. s. w. Dem Untergeordneten ist Weiteres untergeordnet und das Verhältniß wiederholt sich bis in die äußersten Spitzen des Kunstwerks.

2. Die zweite Seite ist zunächst das umgebende Element, Boden, Wohnsitz, die allgemeinen Bedingungen und Mittel des Daseins für das Subject der Darstellung enthaltend; also wo das thierische Leben Subject der Darstellung ist, da wirkt die Natur als das tragende, ernährende, dem Spiel und Genuß dienende Element mit; wo das menschliche Leben die Darstellung bestimmt, da bewegt sie sich nicht blos in der Natur, sondern auch in der künstlichen Wohnung, in der Umgebung von Geräthen, Schmuck, Werkzeugen, Thieren zu Dienst und Spiel. Es war aber noch eine andere Bedeutung dieser zweiten Seite hervorzuheben, die Umkehrung des Verhältnißes nämlich, so daß die Rolle des ästhetisch nur Mitwirkenden dem Theile zufällt, der eben von jenen Lebensbedingungen abhängig ist. So ist im Landschaftsgemälde das allgemeine Naturleben Subject der Schönheit; Bauwerke, Thiere, Menschen, die da auftreten und denen jenes als Boden, Nahrungsquelle, Stoff der Thätigkeit dient, sind nur anhängende, mitwirkende Theile des Ganzen. Diese zwei Verhältniße sind an sich sehr verschieden, im vorliegenden Zusammenhang aber fallen sie beide unter Einen und denselben Begriff: den des Beiwerks. Der §. erläutert diesen Ausdruck durch: accidentiell (dem entsprechend hier das Subject des ästhetischen Ganzen Substanz zu nennen wäre): eine Bezeichnung, durch welche der veraltete Standpunct, der in dem Begriff des Beiwerks liegt, wohl am zweckmäßigsten vermieden wird. Dieses Accidentielle kann sich allerdings nicht in allen Künsten gleichmäßig ausbilden; nur in der Malerei, der epischen und dramatischen Dichtkunst tritt es in seiner Bedeutung klar hervor, in andern Künsten und Kunstformen findet sich nur annähernd Entsprechendes; so ist z. B. in der Plastik das Attribut eigentlich mehr, als Beiwerk, und nur die Basis, die Andeutung des Locals durch einen Baumzweig, Fels und dergl. entspricht diesem Begriffe. Wenn wir den Begriff des Beiwerks einen veralteten nennen, so haben wir im Auge, wie man darunter eine Zugabe zu dem Subjecte des ästhetischen Ganzen, die so oder anders sein oder auch ganz fehlen könnte unbeschadet des Wesens dieses Ganzen, zu verstehen pflegt. Es stammt dieser atomistische Begriff aus den Zeiten her, wo man die Bedeutung dieser zweiten Seite des Kunstwerks völlig

unterscheiden sich wieder zwei Acte, ein idealer, auf der Seite des zeugenden Gedankens liegender, und ein realer, näher auf der Seite der eigentlichen technischen Ausführung liegender. Der erstere Act ist eben die Composition; sie verhält sich zum innern Bilde wie die Organisation zum Gesetzes-Entwurf, die Skizze, wie vorhin gesagt ist, dient namentlich diesem geistigeren Theile der Vorarbeit; der zweite Act wird kein anderer sein, als jene neue Vergleichung mit dem Naturschönen, dessen spätere Aufführung der Anfang dieser Anm. motivirt.

1.

Die Momente dieser Thätigkeit oder die Compositionsgesetze.

§. 495.

1 **Die gliedernde Thätigkeit der Composition hat die reine Einheit zwischen der Idee als Einheit und dem Bild als Vielheit herzustellen (vergleiche §. 14). Zuerst wird sich zeigen, daß das innere Bild noch zu viel und zu wenig enthält. Zu viel: denn es hat Solches in sich aufgenommen, was die Idee nicht oder**
2 **was sie überflüßig ausdrückt; zu wenig: denn es fehlt in ihm oder ist zu dürftig entwickelt Solches, was die Idee ausdrückt. Ein Act, der gleichzeitig ein erweitertes Schaffen und kritisches Messen ist, hat in der Entwerfung der Skizze diesen Mangel zu tilgen und so das quantitativ richtige Verhältniß, wie es die Qualität des Ganzen fordert, durchzuführen.**

1. „Das Schöne ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre": zu diesem Satz in §. 14 haben wir nun zurückzugehen, denn erst die Kunst giebt ihm Wirklichkeit. Die Composition bringt zur deutlichen Scheidung, was in der inneren Erzeugung des Bildes noch eingehüllt schlummert und ungeschieden ineinander verläuft, und fördert so eine Reihe bestimmter Gesetze, die ihrer Thätigkeit zu Grund liegen und zugleich durch sie selbst zum Bewußtsein gelangen, zu Tage. Der Satz des §. 14 spricht nun die Qualität in der reinen Einheit zwischen Idee und Bild zugleich als quantitatives Verhältniß aus. Die Idee ist (unbeschadet der inneren Vielheit der Momente, die sie enthält) die Einheit; das Bild ist die Vielheit, denn es gehört der ins Mannigfaltige auseinandergelegten Erscheinungswelt an. Diese beiden Seiten sollen sich vollständig, ohne

Rest auf einer von beiden, decken: dieß ist die Einheit der Einheit und Vielheit. Die erste Entdeckung, welche das schärfer prüfende Auge an dem innern Bilde macht, wird nun sein, daß dieses Verhältniß eben als quantitatives noch nicht richtig abgemessen ist, daß die Attraction und Expansion nicht rein und voll ineinander aufgehen. Ein Zuviel und ein Zuwenig wird sich aufdrängen. Das Zuviel ist theils eine Aufnahme von Solchem, was Anderes ausdrückt, als die Idee, die im vorliegenden Ganzen erscheinen soll, theils ein Ueberfluß, der diese Idee oder eines ihrer Momente mehrfach ausdrückt. Die wirkliche Kunst gibt in zahllosen Werken, welche ausgeführt sind, ehe jene prüfende und abmessende Compositionsthätigkeit ernstlich vollzogen war, die Beispiele für den ersteren und den zweiten Fall. In viele religiöse Gemälde sind z. B. rein genreartige Gruppen eingeführt, welche statt des Schwungs der Erhebung zum Unendlichen die Behaglichkeit des Lebens darstellen, in Dramen ganze Figuren und Scenen, welche nicht zur Sache gehören, sondern irgend eine Form des Charakters, der Sitte u. s. w. außer Zusammenhang mit der geschichtlichen Grund-Idee des Ganzen breit ausmalen. Interessante Studien in dieser Richtung lassen sich z. B. an Göthes Faust machen; so ist des Beschwörungs- und Hexenspucks zu viel, in die Walpurgisnacht sind Epigramme auf Zeiterscheinungen aufgenommen, welche in ein so bedeutendes Werk nicht gehören und ohne einen Apparat sehr zufälliger Notizen nicht verständlich sind. Das Zuviel im andern Sinne läßt sich besonders belehrend an einem Ueberfluß der Motivirung (deren Begriff später auseinanderzusetzen ist, aber für den jetzigen Zweck wohl vorausgenommen werden kann) nachweisen. Es ist namentlich die Vermischung des mythischen und rein historischen Standpuncts, die eine doppelte statt einer einfachen Motivirung herbeiführt: so z. B. in Raphaels Stanzengemälde Leo und Attila, wo Attila durch die Beredtsamkeit des Pabstes Leo I. zur Umkehr vor Rom bestimmt erscheinen sollte, verschwindet dieses Motiv ganz unter dem zweiten, der Erscheinung der zwei Apostel Petrus und Paulus in der Luft; Attila sieht nach diesen, die Beredtsamkeit des Leo und Leo selbst sind überflüßig geworden. Im Nibelungenlied wird die Motivirung des Haßes Brunhildens gegen Sigfrid und Chriemhilde durch einen Ueberfluß von Motiven dunkel: man weiß nicht, zürnt sie, weil ein bloßer Dienstmann zu hoch geehrt ist, oder aus Eifersucht; das kommt daher, daß ein mythischer Zug, Brunhildens Walkyrenstand und ihre frühere Verlobung mit Sigfrid, halbvergessen dem Bearbeiter vorschwebt. Doch auch ohne diesen besondern Grund zeigt sich solcher Ueberfluß der Motivirung selbst bei großen Dichtern. So ist Jago's tödtlicher Haß gegen Othello von Shakespeare nicht einfach genug motivirt, indem zu seinem Groll über vermeintliche Zurücksetzung noch der

unwahrscheinliche Verdacht hinzutritt, daß Othello verbotenen Umgang mit seinem Weibe gehabt habe.

2. Zu wenig: dieß hat dieselbe doppelte Bedeutung: es fehlt entweder im Wesentlichen, die Grund-Idee ist nicht ausgedrückt, oder sie ist in den Theilen des Ganzen nicht erschöpfend ausgedrückt. Das Erstere ist der Fall, wenn es einem Kunstwerk an dem letzten Lichtpuncte fehlt, der die Seele des Ganzen zu Tage bringen sollte, wenn die innerste Absicht wie mit einem Schleier bedeckt ist; ein solcher Mangel wird an gewissen Hauptstellen, wie im Porträt an Auge und Mund am empfindlichsten gefühlt werden, und was in diesem Beispiel die letzten treffenden Lichter und Schatten sind, das kann im historischen Bild, im Roman, Drama eine ganze Figur, Scene seyn, womit der Künstler in der Schuld geblieben ist; der Fehler wird sich aber ebensosehr durch das Ganze hindurchziehen als eine Undurchsichtigkeit, ein Mangel an Relief, an schlagendem Durchbruch der Bedeutung in allen Hauptstellen. Solche Werke beunruhigen dann, wie wenn man eine verwischte Schrift bey schlechtem Lichte lesen soll. Es kann aber auch, und dieß ist der andere Fall, alles Nothwendige da und doch das Ganze dürftig sein. Ein dramatischer Dichter gibt z. B. holzschnittartig die Grundzüge einer Leidenschaft, aber nicht ihren vollen Strom, nicht ihre Beredtsamkeit, Sophistik, Bilderfülle, oder er spricht ein Moment des Ganzen aus durch Eine Figur, Ein Ereigniß, Eine Handlung, wo der reiche Dichter, ohne darum in das Zuviel zu gerathen, dasselbe Moment in mehreren Tönen, Schattirungen, durch mehrere Personen, Scenen giebt. So entfaltet Schillers Wilhelm Tell das revolutionäre Element in den verschiedenen Formen der jugendlichen Leidenschaft, der besonnenen Berathung, der einsilbigen Entschlossenheit u. s. w. Es führt übrigens dieser Punct auf ein anderweitiges Compositionsgesetz, welches in der weiteren Entwicklung zu erörtern ist. Hier ist nur noch allgemein auszusprechen, daß alle ächte Kunst nicht dünn und spärlich, sondern voll und üppig quillt, nicht aus Einer, sondern vielen Röhren sprudelt und mehr vor dem Zuviel als dem zu Wenig sich zu hüten hat.

3. Daß die Thätigkeit, wodurch dieses oberste Compositionsgesetz erfüllt wird, gleichzeitig ein wiederaufgenommenes Schaffen und ein kritisches Messen sein muß, diese Forderung begründet für das Begreifen des vorliegenden Actes keine neue Schwierigkeit. Wenn schon die Erzeugung des innern Ideals eine Einheit von Begeisterung und Besonnenheit ist, so erleichtert in der Ausführung der Skizze die nun vor dem äußern Sinn sich ausbreitende Form das Zusammenwirken der

productiven und der kritischen Thätigkeit: das Zuviel und Zuwenig tritt ins Auge oder Gehör, das Denken ist nun auch äußerlich ein Denken in Formen. Das Zumessen und Wegschneiden, das Zudichten, Ausfüllen und das Streichen sind nur zwei Momente Eines und desselben in Geist und Hand des Künstlers thätigen, die Einheit entfaltenden, die Entfaltung in die Einheit zurückführenden Gesetzes.

§. 496.

Durch dieses Gesetz wird in Kunstwerken, deren Idee eine Fülle von Momenten in sich schließt (§. 21) die Einführung gewisser selbständiger Einheiten, welche mit dem Ganzen nicht im Zusammenhang der innern Nothwendigkeit, sondern nur der äußern Verknüpfung stehen, aber theils negativ als Ruhepuncte, theils positiv als weitere Entwicklung des ganzen Lebensbildes sich ästhetische Wirkung sichern, d. h. von Episoden, keineswegs ausgeschlossen.

Die Episode ist von allen Einzelbildern, die ein ästhetisches Ganzes als wesentliche Darstellung seiner Idee in sich begreift, wie solche der vorhergehende §. im Auge hatte, wohl zu unterscheiden; sie ist keine untergeordnete Einheit, die in der Gesammt-Einheit organisch begriffen ist, sondern könnte als Bild für sich bestehen und knüpft sich nur lose an das Ganze. An den vorhergehenden §. schließt sich die Frage nach ihrer Berechtigung in dem Sinne an, daß es zunächst scheint, zu wenig enthielte ein Kunstwerk offenbar nicht, wenn sie fehlte, sondern es sei nur zu beweisen, ob ihre Einführung nicht ein Zuviel mit sich bringe. Und doch wird man zugeben, daß im ästhetischen Gebiet offenbar etwas vermißt würde, wenn man die Episode als einen Bestandtheil anzusehen hätte, der im besten Fall nur erlaubt ist und gegen den Vorwurf des Zuviel in Schutz genommen werden kann. Da es mit dem Epos eine ganz besondere Bewandtniß hat, so sei hier nur aus einem Drama, Göthes Faust, der Auftritt zwischen Mephistopheles und dem Schüler, so wie der in Auerbachs Keller angeführt: nothwendig sind sie nicht, sie führen die Handlung weder mittelbar, noch unmittelbar weiter und doch gehören sie offenbar nicht zu den Theilen, die des Dichters eigenen Ausdruck „barbarische Composition" über dieses Gedicht begründen. Um das Wahre festzustellen, muß man vor Allem das reichere Kunstwerk auf Grundlage von §. 21 ins Auge faßen. Zwar enthält auch das einfachste, wie schon derselbe §. ausgesprochen, eine Summe von Momenten in sich, und da läßt sich z. B. auf das (durch Kunststyl über den Ausdruck des bloßen Bedürfnißes erhobene) Wohnhaus

hinweisen, an welchem ein Erker hervortritt, der dem Ganzen nicht nothwendig ist, aber doch als ein behagliches episodisches Ausblühen desselben erscheint; ihre wahre Bedeutung aber erhält die Frage natürlich erst bei höheren Kunstwerken, die reich sind an Gliedern, wie dem historischen Gemälde, größern Musikwerk, Epos (Roman), Drama. Hier sagt nun der §. von der Episode zuerst aus, daß sie zwar nicht innerlich nothwendig, aber doch an das Ganze angeknüpft sein muß. So führt in Göthes Faust die Scene mit dem Schüler das Bild von dem Charakter des Mephistopheles fort und durch dessen negative Kritik des Zustands der Wissenschaften mittelbar das Bild von Fausts revolutionärem Geist in diesem Gebiete; so erscheint die Scene in Auerbachs Keller als erste Einführung des Faust in die Welt, damit er sehe, „wie leicht sichs leben läßt," aber beides geschieht in demselben Drama auch auf andere Weise und in andern Formen, die Scenen wären entbehrlich und sind jedenfalls weiter ausgesponnen, als jene Zwecke erfordern; so zeigt der Krieg gegen die Sachsen im Nibelungenlied Sigfrid in seiner Größe und Unentbehrlichkeit, wird ein Motiv zu der schönen Scene zwischen Chriemhilde und dem Boten, auch wird das Verhältniß zu den Sachsen weiterhin als Vorwand bei der Einleitung von Sigfrids Ermordung benützt, aber jener Krieg ist im Verhältniß zu diesen Zwecken jedenfalls zu breit ausgeführt. Es ist also allerdings ein Ueberfluß vorhanden, und für diesen nimmt nun der §. zwei Rechtfertigungs-Gründe in Anspruch: zuerst den negativen eines Ruhepuncts, der die zwei Momente einer Erholung von vorangegangener Erschütterung und einer Stärkung für neue in sich schließt. Jene zwei Auftritte in Göthes Faust sind solche Ruhepuncte, ein besonders klares Beispiel aber ist die wiederholte ausführliche Erzählung von den Garten-Anlagen im Wilhelm Meister; das Komische in Shakespeares strengen Tragödien (wie der Pförtner im Macbeth) ließe sich ebenfalls anführen, hängt aber mit Anderem zusammen, was nicht hieher gehört. Der positive Rechtfertigungsgrund aber ist die Erweiterung des Lebensbildes: so erweitern jene zwei Scenen in Göthes Faust das Bild des akademischen Elements, welchem Faust angehört, so können in einem historischen Gemälde genreartige Nebengruppen die allgemeine Lebensluft der Sitte und Zustände weiter entwickeln, auf deren Grundlagen die höhere Handlung sich bewegt. Dieß gilt nun im weitesten Sinne vom Epos, das die Welt und das Menschenleben in ihrer Breite mit ruhiger, Alles gleich warm beleuchtender Sonne bescheint; da diese Eigenschaft bei der Lehre von dieser Kunstform zu begründen und zu entwickeln ist, so laßen wir uns hier nicht weiter ein und beschäftigen uns auch mit den vielbesprochenen homerischen Episoden nicht. Natürlich fällt nun aber die ganze Berechtigung

weg und tritt einfach das Verbot des Zuviel ein, wenn eine solche halb selbständige Einheit in der Einheit eines Kunstwerks zu diesem überhaupt nicht stimmt: so, wenn bei einem Taufacte von Masaccio ein von Frost zitternder Nackter eingeführt ist, auf dessen naturwahre Behandlung nun ein, der Aufgabe des Ganzen fremdes, Intresse fällt; Aehnliches ist schon zum vorh. §. angeführt. Von den Liebes-Verhältnißen in Schillers Wallenstein und Tell läßt sich zweifeln, ob sie nicht ebenfalls Episoden sind, die zum Ganzen nicht stimmen. Eine Reihe von fast lauter willkührlichen Episoden ist das romantische Epos.

Natürlich hat nun auch der Umfang der berechtigten Episode seine Grenze und dieß führt zu dem Gesetze des Werthverhältnißes der Theile, wovon der folgende §. handelt.

§. 497.

Ein zweiter Mangel des innern Bildes, welchen jene Prüfung dem Künstler enthüllen wird, ist unvollkommene Bestimmung des Werthverhältnißes der im Ganzen enthaltenen Einzelbilder als eines Verhältnißes der Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Dieß Verhältniß wiederholt sich aber auf zwei Seiten, in welche jedes künstlerische Ganze sich theilt. Die eine dieser Seiten enthält das Subject des Ganzen, die andere entweder das Element, worin es lebt und wirkt, oder das Beigesellte, das von ihm als seinem Elemente abhängt. Diese zweite, blos accidentielle Seite umfaßt das sogenannte Beiwerk. Ein weiteres, aus dem ersten folgendes Compositionsgesetz hat nun das Maaß der Betonung und Entfaltung gemäß der innern Rangstufe sowohl zwischen diesen beiden Seiten, als auch innerhalb einer jeden derselben abzuwägen.

1. Das Werthverhältniß der Einzelbilder innerhalb der Seite des Kunstwerks, die das Subject des vorliegenden Ganzen enthält, ist nicht zu verwechseln mit dem Verhältniß dieser ganzen Seite zu der zweiten, welche das Accidentielle, das sogenannte Beiwerk, enthält; hier ist zuerst nur von jenem ersteren Verhältniß die Rede. Subject des Ganzen ist das, was je im vorliegenden Kunstwerke die wesentliche ästhetische Wirkung bestimmen soll, also z. B. im Landschaftgemälde das Naturleben, im Thierstücke das thierische, im Genre- (Sitten-) Bilde und im historischen Gemälde das menschliche Leben. Die in dem letzteren der Haupthandlung untergeordnete Nebenhandlung, oder z. B. im Drama die Nebenfigur, ja die ganz untergeordnete Figur, wie ein Bote, Diener ist nicht Beiwerk, sondern ein Glied der substantiellen, das Wesen des Ganzen bestimmenden Seite, aber innerhalb dieser ein minder bedeutendes. Dieser Unterschied

läßt sich sehr leicht auch auf Kunstwerke übertragen, die nur Eine Gestalt darstellen. Die einzelnen Glieder einer Figur sind in ihrer Stärke, in dem Grad ihrer sich vordrängenden oder zurücktretenden Thätigkeit dem Charakter des Ganzen untergeordnet; dazu gehört auch die Gewandung, sie ist minder wesentlich, aber weit mehr, als bloßes sogenanntes Beiwerk. In der Architectur sind Seitenflügel, Oeffnungen, Glieder des Gebäudes solche untergeordnete Momente des Ganzen; was hier die Stelle des Beiwerks vertrete, davon unter 2. In der Musik kann kein Zweifel über den Sinn des Unterschieds zwischen Herrschendem, Untergeordnetem u. s. w. entstehen, ebensowenig in irgend einer Gattung der Poesie. In der Ausführung der Skizze wird nun der Künstler immer finden, daß im innern Bilde das rechte Werthverhältniß zwischen den Theilen, richtiger Gliedern des Ganzen noch nicht besteht. Der §. unterscheidet Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Hier kann nur darüber ein Zweifel entstehen, was unter Nebenordnung verstanden sey. Der absolute Mittelpunct des Ganzen duldet natürlich nichts Nebengeordnetes, sondern nur Untergeordnetes, er soll herrschen. Wenn auch zwei Helden kämpfend sich gegenüberstehen, oder neben einer Haupthandlung eine zweite verwandte hinläuft, so darf dort der zweite Held, hier die zweite Handlung doch nur der Exponent für die Größe des Hauptheldes, der Haupthandlung sein. So in Shakespeares Macbeth ist dieser nicht, seine Gemahlinn, die Hauptfigur, im Antonius dieser, nicht Octavian, im König Lear wiederholt sich die tragische Störung der Familie Lears im Hause Glosters, aber diese verstärkt nur jene, verdrängt sie nicht aus dem Vordergrund. Allein innerhalb des Untergeordneten steht Einiges auf gleicher Höhe, gleicher ästhetischer Rangstufe, ist sich also nebengeordnet. So stehen sich in der Gruppe des Laokoon die beiden Knaben, dem Vater untergeordnet, ungefähr in gleichem Gewichte der Bedeutung, wiewohl unter sich wieder verschieden, gegenüber. So treten im König Lear Edgar und Cordelie einander gegenüber als verwandte Lichtpuncte in einer verdorbenen Welt. Es können auch Gegensätze sein: so erscheinen Kent und Oswald, der treue und der schurkische Diener, einander gegenüber gestellt, ihr Gegensatz gibt ihnen dieselbe Richthöhe, die sich in einem Gemälde, einem plastischen Werk auch räumlich ausdrücken würde. In der Baukunst sind diese Verhältniße am klarsten und treten unmittelbar ins Auge, wenn Theile, die zu zweien oder mehreren symmetrisch sich gegenüberstehen sollen, wie Flügel, Fenster, Portale u. s. w. verkehrter Weise nicht in dieser Ordnung gestellt sind. In der einzelnen menschlichen Figur ist dieß Gegenüber durch den Bau des Körpers gegeben: das Haupt emporragend, tiefer auf gleicher Höhe Schultern, Arme u. s. f. Wir reden übrigens noch nicht speziell vom räumlichen Compositionsgesetz, darum wäre eine

Warnung vor einer ängstlichen Auffaßung dieser Nebenordnung unzeitig. Was Unterordnung sei, ist klar; darüber belehrt z. B. jeder Schauspieler, der in einer unbedeutenden Rolle die Bedeutung des ersten Helden affectirt und durch sein Vordringen das Ensemble stört. In der Gruppe des Laokoon ist der ältere, noch unverwundete Knabe bedeutender, als der jüngere, der vom Bisse eben getödtet zurücksinkt, u. s. w. Dem Untergeordneten ist Weiteres untergeordnet und das Verhältniß wiederholt sich bis in die äußersten Spitzen des Kunstwerks.

2. Die zweite Seite ist zunächst das umgebende Element, Boden, Wohnsitz, die allgemeinen Bedingungen und Mittel des Daseins für das Subject der Darstellung enthaltend; also wo das thierische Leben Subject der Darstellung ist, da wirkt die Natur als das tragende, ernährende, dem Spiel und Genuß dienende Element mit; wo das menschliche Leben die Darstellung bestimmt, da bewegt sie sich nicht blos in der Natur, sondern auch in der künstlichen Wohnung, in der Umgebung von Geräthen, Schmuck, Werkzeugen, Thieren zu Dienst und Spiel. Es war aber noch eine andere Bedeutung dieser zweiten Seite hervorzuheben, die Umkehrung des Verhältnißes nämlich, so daß die Rolle des ästhetisch nur Mitwirkenden dem Theile zufällt, der eben von jenen Lebensbedingungen abhängig ist. So ist im Landschaftsgemälde das allgemeine Naturleben Subject der Schönheit; Bauwerke, Thiere, Menschen, die da auftreten und denen jenes als Boden, Nahrungsquelle, Stoff der Thätigkeit dient, sind nur anhängende, mitwirkende Theile des Ganzen. Diese zwei Verhältniße sind an sich sehr verschieden, im vorliegenden Zusammenhang aber fallen sie beide unter Einen und denselben Begriff: den des Beiwerks. Der §. erläutert diesen Ausdruck durch: accidentiell (dem entsprechend hier das Subject des ästhetischen Ganzen Substanz zu nennen wäre): eine Bezeichnung, durch welche der veraltete Standpunct, der in dem Begriff des Beiwerks liegt, wohl am zweckmäßigsten vermieden wird. Dieses Accidentielle kann sich allerdings nicht in allen Künsten gleichmäßig ausbilden; nur in der Malerei, der epischen und dramatischen Dichtkunst tritt es in seiner Bedeutung klar hervor, in andern Künsten und Kunstformen findet sich nur annähernd Entsprechendes; so ist z. B. in der Plastik das Attribut eigentlich mehr, als Beiwerk, und nur die Basis, die Andeutung des Locals durch einen Baumzweig, Fels und dergl. entspricht diesem Begriffe. Wenn wir den Begriff des Beiwerks einen veralteten nennen, so haben wir im Auge, wie man darunter eine Zugabe zu dem Subjecte des ästhetischen Ganzen, die so oder anders sein oder auch ganz fehlen könnte unbeschadet des Wesens dieses Ganzen, zu verstehen pflegt. Es stammt dieser atomistische Begriff aus den Zeiten her, wo man die Bedeutung dieser zweiten Seite des Kunstwerks völlig

verkannte. Im ächten Kunstwerk ist all dieß Umgebende, Mitwirkende als ein die Stimmung und Situation des Ganzen wesentlich Mitbedingendes und Vollendendes durch einen und denselben Act mit dem Subjecte des Ganzen empfangen und entworfen; die Skizze und Ausführung ändert daran, aber ebensogut auch an jenem Subjecte. Menschliche Figuren und ihre Umgebung von Landschaft, Gebäuden, Geräthen, Thieren, Landschaft und ihre thierische oder menschliche Staffage, Thierstück und die umgebende Landschaft müßen zusammencomponirt seyn, so daß man sich das Einzelne nicht anders oder wegdenken kann, ohne sich das Ganze anders zu denken. Ein anderer Künstler hätte vielleicht dieß Mitwirkende anders gemacht, aber dann auch die Hauptfiguren: in dieser Conception gehört es so zusammen. Der fehlerhafte Begriff war aber nur der Ausdruck einer fehlerhaften Praxis und diese war ein Ausfluß davon, daß sich die Kunstzweige noch nicht klar geschieden hatten: der Begriff des Beiwerks stammt aus der Zeit, wo man in religiösen oder überhaupt ernsten Gemälden spielende Hunde (man denke u. A. an die obligaten Katzen und Möpse des einst berühmten Kupferstechers Ramberg), in Landschaften historische oder mythische Scenen anbrachte und wo häufig der Landschaftsmaler sich die thierische oder menschliche Staffage, oder der Thiermaler die Landschaft von einem andern in sein Werk hineinmalen ließ. Bei einer solchen Praxis konnte weder in die Bedeutung dieser mitwirkenden Theile, noch in das Maaß derselben, wie es sich in verschiedenen Kunst-Zweigen durch die Natur der Sache bestimmt, eine Einsicht sich ausbilden. Schon in dem Ausdruck Beiwerk liegt die Meinung ausgesprochen, daß es sich von einer Zugabe handle, die von außen nachträglich angeklebt werde. Das Aeußerliche, was auch wir durch unsere Bezeichnung: accidentiell ausdrücken, liegt aber nicht darin, daß der Künstler hier willkührlich verfahren dürfte und nachträglich nach Laune aufsetzen, sondern es liegt in der Bedeutung des blos Umhüllenden oder Anhängenden im Verhältniß zum Hauptsubjecte, was aber je in einem gegebenen Ganzen immer zu diesem stimmen, mit ihm in Eins aufgehen soll. Es ist nicht gleichgiltig, ob in dieser Landschaft nur ein einsamer Reiher oder Fuchs, in jener eine Gruppe wandernder, lagernder, badender Menschen als Staffage auftritt, nicht gleichgiltig, ob diese leer von menschlichen Wohnungen, jene mit wohnlicher oder verfallener Architectur ausgestattet ist, ob in diesem Genrebild vieles und gerade solches Geräth, Hausthier, in jenem historischen Bild nichts oder wenig der Art und eben nur solches mitwirkt. Kurz: das Maaß des sog. Beiwerks bestimmt sich durch die Idee selbst, welche dem Ganzen seine Einheit gibt, das hier aufgeführte Compositionsgesetz ist also nur ein Ausfluß des obersten §. 495. Es ließe sich von einer solchen Maaßbestimmung gar nicht reden, wenn diese Theile

eines Kunstwerks indifferent wären; vielmehr es kann eine solche nur geben, weil die Einführung und Anordnung derselben in Einem Zuge mit der Grund-Idee erfolgen soll. Fehlt dieses innere Band, so wird des Umgebenden und Beigesellten zu viel oder zu wenig, es wird zu dürftig entwickelt oder zu anspruchsvoll seyn. Die Verkehrung des richtigen Verhältnisses hat ihren Grund entweder darin, daß das Accidentielle durch einen nachträglichen Act reflectirender Absichtlichkeit weiter ausgesponnen wird, als sich ziemt; dieser Fehler ist ein ächt moderner und insbesondere der Landschaftmalerei der Düsseldorfischen Schule vorzuwerfen: ein Ausdüfteln, das immer noch mehr Gedanken in das Ganze hineintragen will und es dadurch zerreißt; oder in der oben erwähnten Naivetät einer Zeit, welche für die bereits erstarkte Richtung auf Genre und Landschaft noch kein eigenes Bett gefunden hat. Geht jedoch das Mißverhältniß so weit, daß geradezu das Höhere als Beiwerk zum Niedrigeren erscheint, wie in den zu §. 493, 2. angeführten Beispielen von Bassano und Andern, so gehört dieß in jenen, nicht in den gegenwärtigen Zusammenhang. Das richtige Verhältniß kann übrigens auch durch die Art der Ausführung verletzt sein, nämlich durch die Wichtigkeit, welche die Behandlung einem Beiwerke gibt, z. B. wenn in einem historischen Gemälde die Reize einer doppelten Beleuchtung oder des Schimmers von Metall, Glas u. s. f. mit einer so ausdrücklichen Virtuosität behandelt sind, daß sie die Aufmerksamkeit von den Hauptgestalten und der Handlung ablenken; dieß ist ebenfalls insbesondere ein moderner Fehler (z. B. die büßende Magdalena von Maes). — Zum Schluße sagt der §., es sei in der Composition nicht blos das Verhältniß zwischen dieser accidentiellen und der substantiellen Seite abzuwägen, sondern auch innerhalb jeder der beiden Seiten das rechte Maaß zwischen dem Herrschenden und dem Untergeordneten zu bestimmen. Was damit gemeint ist, bedarf nur eines Beispiels zur Erläuterung. Es können in einem historischen Bild und in einem Genrebild Bauwerke, innere häusliche Räume, Geräthe, Thiere auftreten, in einer Landschaft als Staffage ebenfalls Bauwerke, Menschen, Thiere; da muß nun der Charakter des Ganzen bestimmen, welche unter diesen verschiedenartigen mitwirkenden Erscheinungen vorwiegt, wie es denn z. B. einleuchtet, daß nicht jede Landschaft gleichmäßig stark hervorgehobene Architectur und menschliche Staffage, daß nicht dasselbe historische Bild, das einen gewissen Apparat an Baulichkeiten und Geräthen und die Zugabe eines Hausthiers passend erscheinen läßt, darum das Vordringen des letzteren verträgt u. s. w. Alle diese Bemerkungen finden ihre weitern Belege in der Lehre von den einzelnen Künsten.

§. 498.

1 **Diese ordnende Thätigkeit deckt nothwendig zugleich den weitern Mangel auf, daß es dem Einzelnen des innerlich entworfenen Ganzen an der strengen Sonderung fehlt, auf welcher die wahre Einheit ruht: ein unbestimmtes Ineinanderlaufen, worin theils das Einzelne überhaupt noch nicht seinen rechten Ort einnimmt, theils das richtig Aufgestellte nicht, wie es soll, voneinander absticht. Hier tritt das Compositionsgesetz der *Scheidung* ein, welchem ebenfalls durch einen Act des Messens genügt wird, der zugleich ein erweitertes Schaffen**
2 **ist. Dasselbe verlangt überhaupt ein klares Auseinanderrücken und Auseinanderhalten, bestimmter die gegenseitige Hebung der Einzelbilder durch den *Contrast* sowohl des Unterschieds, als auch des Gegensatzes.**

1. Die Bestimmung des Werthverhältnißes der Theile ist natürlich nicht möglich, wenn diese nicht scharf und klar sich voneinander abheben; also ist in dem zuletzt aufgeführten Compositionsgesetze das nun auftretende vorausgesetzt. Solche Voraussetzungen sind aber unvermeidlich, und so hier: nur wenn die scheidende Thätigkeit an der gegenwärtigen Stelle eingeführt wird, ist der organische Fortgang der Begriffe möglich, der uns von da weiter zu den letzten und höchsten Compositionsgesetzen zu führen hat. — Indem nun die Composition zunächst als ein Scheiden auftritt, wäre sie auf diesem Puncte eigentlich *Disposition* zu nennen. Das innere Bild kann der nunmehr aufgestellten Forderung unmöglich genügen: denn versetzt in den innern Bildersaal des Geistes wird die Erscheinung in jenen Wurf und Hauch der Allgemeinheit gezogen, den der Geist allen seinen blos innern Gebilden gibt: die Grenzen der Theile oder Glieder verschwimmen. So können wir von einem Angesicht eine den Grundcharakter desselben ganz bestimmt festhaltende innere Vorstellung haben, ohne daß wir doch die Farbe des Auges, die Zeichnung der Nase, Lippen anzugeben wüßten; die Wirkung, die dadurch entsteht, daß diese Theile durch diese Farbe, Gestalt, Licht und Schatten sich so und so voneinander abheben, ist uns gegenwärtig, aber die Ursachen verschweben ins Unbestimmte. Geht man mehr ins Große, so ist der Mangel ein noch gröberer: das innere Bild einer Landschaft, einer Scene, worin Menschen handeln, einer Tonmasse, worin eine Empfindung ihre verschiedenen Momente entfaltet, wird bei näherer Prüfung sich nicht nur in dem Sinne als unverarbeitet zeigen, daß das Einzelne ineinander zerfließt, sondern daß ganze Theile einen unpassenden Ort einnehmen; da muß jener Fels herüber zu diesem Baum, mit dem er einen schönen Contrast bildet, während er sonst nur stört, jene Figuren müßen

auseinandergerückt werden u. s. f. Die ganze Thätigkeit, welche diesen Mangel zu ergänzen hat, könnten wir mit einem aus der Malerei entlehnten Ausdruck eine Haltung gebende nennen. Unter Haltung versteht man, wenn in einem Gemälde sich Alles klar und schlagend voneinander abhebt, einander zurücktreibt, auseinander und hintereinander tritt. Diese Wirkung bringt der Maler allerdings hauptsächlich durch die speziellen Mittel der Ausführung, Licht und Schatten, Farbe, Linear- und Luftperspective hervor, allein schon in der Anlegung der Skizze, selbst sofern sie noch erst gezeichnet wird, muß sich ihm darstellen, daß die Bedingungen der Haltung tiefer, in der Composition selbst liegen. Es muß abgetheilt, es muß durchgeschnitten, es muß gestrichen, es muß aber auch hinzucomponirt werden. Auch dieser Act, sagt der §., ist nicht nur ein Messen, sondern auch ein erweitertes Schaffen; es können ganze Figuren, Gruppen u. s. w. hinzutreten müßen, um die nothwendige Klarheit der Theilung einzuführen; aber auch die Ausscheidung solcher, welche die Schärfe der Sonderung hindern, ist ein Schaffen. Nothwendig jedoch ist es nicht, daß ganze Theile des innern Entwurfs entfernt oder neue hinzugefügt werden; auch ohne solche bedeutendere Veränderungen ist das messende Theilen ein neues Schaffen. Man frage sich, ob in dem Bilde, das sich Leonardo da Vinci von seinem Abendmahl (auf das zu diesem Zwecke schon die Anm. zu §. 399 hingewiesen hat) innerlich entworfen hatte, jene organische Theilung der 12 Jünger in Gruppen von je drei Männern, die sich so klar voneinander abheben, so verschieden und doch so symmetrisch gestellt und alle von der Einheit des Eindrucks durchzuckt sind, welchen die Worte Christi hervorgerufen haben, mit der Bestimmtheit durchgeführt war, wie in seinem Gemälde? (vergl. Göthes Werke Band 39. Abendmahl von Leon. da Vinci.)

2. Der Begriff des Contrastes, zu dem sich die vorhergehende allgemeinere Forderung nun zusammenzieht, ist im ersten Theile des Systems aufgetreten in dem Abschnitte: das Schöne im Widerstreit seiner Momente. Er muß in der Kunstlehre wieder, und zwar in einem ganz neuen Sinne auftreten und darum wurde auch dort der Ausdruck Contrast wenig gebraucht. Contrast nämlich ist hergebrachtermaßen mehr ein Kunst-Ausdruck, als ein allgemein ästhetischer, d. h. als eine Benennung für jene innere Bewegung im Wesen des Schönen, wodurch seine zwei Momente sich voneinander abstoßend das Erhabene und Komische bilden. Nicht nur dieser innere Gegenstoß selbst wird in dem erst innerlich entworfenen Bilde, wenn es an die Ausführung geht, als noch nicht hinreichend sichtbar und scharf einer Aufhöhung durch derberen Strich und Farbe sich als bedürftig erweisen; der Contrast tritt als Kunstgesetz

auf auch abgesehen vom Erhabenen und Komischen. Es liegt demselben die einfache Wahrheit zu Grunde, daß das, was Jedes ist, in sein volles Licht erst tritt, wenn durch Gegenüberstellung klar wird, was es nicht und was sein Gegentheil ist. Diese Wahrheit ist in dem erst inneren Bilde, wo Alles wie unter einem Flor ineinander verschwimmt, noch nicht in Kraft. Die allgemeine Accentverschärfung, die nun eintreten, dieser verstärkte Druck, der, auf die Einzelbilder geworfen, sie durch Gegenspannung herausheben soll, dieser Antagonismus, den wir Contrast nennen, hat nun selbst wieder verschiedene Stufen. Für die weniger starke Form des Contrastes wissen wir keine andere allgemeine Bezeichnung zu finden, als: Contrast des Unterschieds; nur einzelne bestimmte Gebiete bieten die erläuternde Terminologie. Wir nehmen hier als höchst belehrendes Beispiel das Farbengebiet. Contrast des Unterschieds bedeutet den Contrast der Töne Einer Farbe und der Schattirungen verwandter, d. h. im Farbenkreis sich nahe liegender Farben (wogegen Contrast des Gegensatzes die Gegenwirkung der Hauptfarben bedeutet); also z. B. die gegenseitige Hebung, die dadurch eintritt, daß Hell- und Dunkelgrün oder Gelbgrün und Blaugrün zusammengestellt wird. Die Farbe ist ein abstractes Moment im Schönen; in allem concret Schönen wird der Unterschied des Grades zugleich ein qualitativer, also Tonverschiedenheit zugleich Schattirungs-Verschiedenheit seyn. Wir könnten nun die ganze Reihe der Künste durchwandeln und an Beispielen die Bedeutung dieser ersten Stufe des Contrastgesetzes nachweisen; wir deuten aber nur mit einem Worte auf die belebenden Contraste innerhalb derselben Hauptlinie in der Baukunst (z. B. die Theile des dorischen Gebälks), auf die contrastirenden Lagen der Glieder in der Einzelstatue der Plastik hin: z. B. daß der eine Arm gehoben, der andere gesenkt ist, daß keine Statue auf beiden Füßen mit gleichem Gewichte steht u. s. w. In der Gruppe wird die Sache klarer; man denke z. B. an die beiden Söhne Laokoons und ihren milden Contrast, indem der eine schon verloren, der andere noch nicht verwundet ist, mit der freien Hand die Schlange abzustreifen sucht, und die Seele noch frei hat, um voll Mitleid und Schrecken zum Vater aufzusehen; der Contrast beider Söhne gegen den Vater ist stärker, läßt sich aber doch auch noch unter der milderen Form befassen. In der Malerei stelle man sich z. B. den verschiedenen Ausdruck desselben Affects in einer Darstellung des bethlehemitischen Kindermords, zusammenwirkend mit dem Farben-Unterschied, vor; daß die Musik die reichsten Belege liefert, leuchtet ein, wir machen aber nur auf den gleichzeitigen Vortrag einer Melodie durch verwandte Instrumente und Stimmen, namentlich auf das Verhältniß zwischen Baß und Tenor, Alt und Discant hin und verweilen etwas mehr bei der Poesie, und zwar der dramatischen, wo Shakespeare, dieser noch

unerklärte Compositionskünstler, so viel Stoff bietet. Er vorzüglich liebt es, jeden wesentlichen Ton des Ganzen durch eine Verdopplung, Verdreifachung in verschiedenen verwandten Tönen zu heben. In Romeo und Julie ist Romeo durch den verschiedenen Charakter seiner Freunde Benvolio und Mercutio in höheres Licht gestellt, zu Mercutio steht er allerdings in dem schärferen Contraste des Gegensatzes, mit ihm zusammengefaßt aber tritt er vielmehr gegen Tybalt in dieses Verhältniß, mit Mercutio in das des milden Contrastes. Auf der andern Seite stehen Capulet und seine Frau, Capulet und Tybalt im Contraste der Schattirung und des Tons. Auf beiden Seiten treten sich die Amme und Lorenzo so gegenüber, daß sie den vollen Contrast des Gegensatzes bilden würden, wenn sie nicht durch die Rolle von Zwischenträgern und Vermittlern wieder verwandt wären. In Richard III. ist dieser vollendete Bösewicht durch die, selbst wieder in den verschiedensten Tönen sich unterscheidende, Unreinheit und nur inconsequentere Bosheit der ganzen umgebenden Welt in sein volles Licht gesetzt, in der Gleichheit verschieden ertönt Schmerz und Fluch der klagenden Frauen u. s. w. Macbeth und Lady Macbeth sind zwei mit der größten Tiefe auf gegenseitige Farbensteigerung innerhalb desselben Charakters: phantasievoller Ehrgeiz, angelegte Naturen. Am belehrendsten tritt dasselbe Kunstmittel hervor, wo Shakespeare zwei verschiedene Fabeln verbindet, ohne daß dieß für die Darstellung der Grundidee der Handlung absolut nothwendig gewesen wäre, eben um jenem Gesetze zu genügen. So besonders im König Lear: der ähnliche Fall begiebt sich hier, damit wir recht erkennen sollen, was das Wesen und die Folgen verkehrter Vaterliebe und zerstörter Pietät seien, im Hause des Herzogs Gloster, wie in dem Hause Lears. Weiter heben sich gegenseitig der wirkliche Wahnsinn Lears, der verstellte Edgars und das absichtliche Faseln des Narren. Auf der Seite des Hauses Lear ist der Kindes-Undank in doppelter, absichtlich nur ganz wenig unterschiedener Form und ebenso in zwei ganz symmetrisch angelegten Scenen entwickelt. Wie die Bösen (Lears Töchter, ihre Gatten, der Haushofmeister, Edmund) Variationen des Einen Thema sind, so die Guten: Edgar, Cordelia, Kent und der Narr. In so reicher Theilung der Stimmen breitet sich bei diesem Dichter die Melodie aus. Trotz der Relativität, welche diese Beziehungen so beherrscht, daß dasselbe Verhältniß, das, nach der einen Seite betrachtet, voller Contrast ist, nach der andern als milder erscheint und umgekehrt, ist nun von der bisher beleuchteten Form der scharfe Contrast des Gegensatzes wohl zu unterscheiden. Licht und Dunkel, lichtvolle und lichtarme Farbe geben das nächste Beispiel. Man darf auch die Farben-Dissonanzen (§. 251) hieher ziehen, denn wenn in dieser die eine Farbe auch die andre in sich enthält (wie in der Zusammenstellung von Rothblau und Roth u. s. w.), so ist dieß in der

moralischen Welt, wenn Bös und Gut unmittelbar aneinandergerückt wird, ebenso, denn das Böse enthält die guten Kräfte gegen ihre Bestimmung gedreht in sich. Wir verweilen auch hier nicht bei den einzelnen Künsten, nicht bei dem Gegensatze der Hauptlinien in der Baukunst: dem Antagonismus der Hauptformen und Bewegungen, des Festen und Weichen, der Wölbungen und Flächen, der scharfen Winkel und Bogenlinien (Feuerbach D. vatican. Apollo S. 59.) in der plastischen Darstellung des einzelnen Körpers, der Charaktere, Leidenschaften, Formen in der Gruppe, überspringen das für diesen Satz besonders fruchtbare Feld der Malerei, deuten in der Musik nur auf die vollen Dissonanzen der Tonleiter, das gleichzeitige Ertönen der entgegengesetzten Hauptstimmen und verschiedenen Melodien hin und faßen nur die größere poetische Composition wieder genauer ins Auge, und zwar an den schon gebrauchten Beispielen. Man sehe, wie in Romeo und Julie die Gegensätze der Liebe und des Haßes, der Freuden des Festes und der Schauder der Todtengruft zum vollen Gegenstoß wie das hellste Licht und das tiefste Schwarz aneinandergerückt sind, wie ferner die Personen einander in vielfachem vollem Contraste gegenüberstehen, sowohl von beiden Seiten, als innerhalb der einzelnen Seite, denn nicht nur die beiden Häuser, also insbesondere Romeo diesseits, Capulet und Tybalt jenseits, sondern auch die Charaktere in denselben stehen sich gegenüber: Julie ist durch die Amme, dann durch ihre Eltern, und zwar mehr durch die Mutter, als den Vater, endlich durch den wilden Tybalt wie ein Diamant durch dunkle Farbe gehoben, dann steht der ächten Liebe noch die Erwerbung des Mädchens vermittelst Elternzwangs durch Paris entgegen. In Richard III: dieser selbst und die unschuldigen Kinder Eduards, dann Richmond (voller, unmittelbar auch scenisch zusammengerückter Contrast vorzüglich in der Geisterscene.) In Macbeth: dieser mit seiner Gattinn und der gnadenreiche Duncan, der biedere Banquo, Schmaus und furchtbare Gespenster-Erscheinung. Im König Lear: Cordelia und ihre Schwestern, Edgar und Edmund, Kent und Oswald. Man denke ferner an Othello und Jago, Desdemona und Emilie, und sehe, wie hier nicht nur Ehrlichkeit, Offenheit einer großen Seele und Arglist, Adel der Liebe und Gemeinheit, sondern überhaupt der edeln, ächten Ehe die schmutzige, die jeden Flecken und Verdacht unversehrt erträgt, gegenüber geworfen ist; man denke an den unentschloßenen Hamlet und den entschloßenen Laertes. Aus der neuern Poesie wählen wir Göthes Faust, weil in diesem Werke gerade die fruchtbarsten Contraste nicht im Stoffe gegeben waren, sondern ganz dem Dichter gehören; so ist Wagner in der Sage durchaus nicht das, was er im Gedicht ist; die Folie, die durch vollen Gegensatz den Geist des Helden in doppelt helles Licht setzt; Marthe und mit ihr der Contrast gegen Gretchen ist in derselben gar

nicht vorhanden, ja sie enthält auch für die Figur Gretchens selbst nur einen schwachen Anknüpfungspunkt. Nun nehme man den Mephistopheles dazu und beobachte die Wirkungen des Contrastes nur z. B. in der Gartenscene, wo die Gespräche zwischen diesem und Marthen, Faust und Gretchen abwechseln.

§. 499.

**Ebenso sehr tritt nun aber der Mangel an Verbindung zu Tage. 1
Das Compositionsgesetz, das an dieser Stelle auftritt, verlangt zuerst Vorbe-
reitung der Contraste und überhaupt der entfalteten Wirkungen im Kunst-
werke, es geht aber durch das Ganze desselben hindurch als die Forderung,
daß alle Einzelbilder lebendig auseinander hervorwachsen, und bestimmt sich
näher als Gesetz der Motivirung, d. h. der Begründung alles dessen, was 2
zur Darstellung kommt, in hinreichenden Bedingungen; worin sich übrigens die
Kunst zur Motivirung im Naturschönen ebenso verhält, wie das Ideal über-
haupt zu diesem. Das so vorbereitete und selbständig gewordene Einzelne soll 3
aber demselben Gesetze gemäß wieder lebendig ineinander übergehen, keine Fuge
unausgefüllt bleiben, Glied mit Glied durch Gelenke verbunden sein und die
Contraste sollen sich auflösen.**

1. Mit der Wirkung des Contrasts kann ein greller Mißbrauch getrieben werden; eine überreife Kunst wird leicht in diesen Fehler verfallen. Niemand hat sich dieß mehr zu Schulden kommen lassen, als die Franzosen, deren pointirendem Geist überhaupt eine Unnatur auf diesem Puncte nahe liegt. Es geschah dieß vorzüglich in ihrer romantischen Poesie, das schlagendste Bild aber gibt ihre Schauspielkunst, die es liebt, vom Schrei der äußersten Leidenschaft ganz unvermittelt in den gleichgültigsten oder mattesten Redeton überzugehen. Diese Art des Ueberschlagens ist nun freilich ganz blasirt; in unschuldigerer Weise tritt Aehnliches ein bei unreifen Dichtern und Künstlern, es ist aber beidemal gegen „die Bescheidenheit der Natur.“ Diese Bemerkung führt uns aus der Lehre vom Contrast hinüber zu der Lehre von der Verbindung im Kunstwerk überhaupt. Wir wählen absichtlich diesen Ausdruck, der etwas mehr Aeußerliches zu bezeichnen scheint; die innere Einheit muß natürlich zu Grunde liegen, hier aber handelt es sich davon, daß auch ausdrücklich für ihr Hervortreten gesorgt sei, und dieß nennen wir mit einem anspruchslosen Namen das Compositionsgesetz der Verbindung. Von dem Standpuncte, den wir mit der Lehre des Contrastes eingenommen, stellt sich als erste der in diesem Gesetz enthaltenen Forderungen die der Vorbereitung hervor; denn mit dem Contraste stehen wir da, wo das Kunstwerk sich

bereits zur Fülle seiner Einzelbilder ausgebreitet hat, blicken rückwärts und verlangen, daß dieß ganze entfaltete Leben desselben überhaupt und zunächst auch abgesehen von den Contrasten ein wohl eingeleitetes und angelegtes sei. Die Saamenkörner sollen sichtbar sein, aus denen der Baum mit seinen Aesten aufsteigt, der Sturm soll seine Sturmvögel vorausschicken, das Einfache des Anfangs als fruchtbarer Keim erscheinen. Man vergegenwärtige sich, wie im Bauwerk die Basis, die Säulen, das erste Stockwerk auf die reiche Gliederung des Gebälks, den Schmuck des Giebelfelds, den Glanz des mittleren Stockwerks, wie die Propyläen auf den Parthenon, das gothische Portal auf die Herrlichkeit des Innern, die viereckige Anlage im Thurm auf den Fortschritt zum Achteck, dieses auf die zierliche Spitze, wie im Laokoon die beiden Söhne auf das Vollmaaß des Leidens im Vater den aufsteigenden Blick vorbereiten, wie in der Landschaft der Vordergrund dem Mittelgrund und dieser dem Hintergrunde denselben Dienst leistet, wie im historischen Gemälde die Situation einer Gestalt auf die einer andern, die ganze Situation auf die des Helden hinführt, wie im Musikwerke vordringende Tongruppen wiederkehrend, wachsend die Entfaltung aller Gewalten verankündigen; die bestimmteste Form jedoch wird dieß Compositionsgesetz in der Dichtkunst, namentlich im Drama annehmen. Und so sollen auch die Contraste nicht unvorbereitet sein, sondern organisch hervorwachsen. Der Moment des Gegenstoßes darf freilich nicht abgeschwächt werden, (ähnlich wie im Erhabenen und Komischen aus demselben Grunde Plötzlichkeit gefordert wurde §. 86. 173.) aber er darf auch nicht aus den Wolken fallen; die Erwartung schwächt ihn keineswegs ab, sie macht nur empfänglicher für die Ueberraschung, welche, wohlbegründet, ein großes Kunstmittel, unbegründet ein kindischer Effect ist. So treten in Romeo und Julie höchste Lust und Todesschauer in vollen Contrast, aber diese sind in jener und vor ihr längst in düsterer Ahnung vorbereitet; so klopft jedem Zuschauer das Herz vor dem nahen Pfeilschuße des Tell auf Geßler, ob wohl, ja gerade weil wir jenen lauernd im Hintergrunde wissen. — Alle diese Bemerkungen führen aber auf einen Begriff hin, in welchem sich das Gesetz der Vorbereitung näher bestimmt und welcher in der Kunst von durchgreifender Wichtigkeit ist: den Begriff der Motivirung.

2. Die Motivirung ist hinreichende Verbindung der Theile eines ästhetischen Ganzen unter dem Gesichtspunkte der Causalität. Das Gesetz der Motivirung ist die lex rationis sufficientis in der Kunst; diesen bestimmteren Sinn nimmt jetzt der Begriff der Motivirung an. Zuerst leuchtet nun der schon in §. 493, 1. (Anm.) berührte Unterschied des

Begriffs der Motivirung von dem Begriffe des Motivs noch bestimmter ein. Schon dort wurde gesagt, bei jenem blicke man rückwärts, bei diesem vorwärts. Ein gutes Motiv, ein unglückliches Motiv, ein unbenütztes Motiv ist grundverschieden von einem wohl, falsch, nicht motivirten Theil eines Kunstwerks: im ersteren Fall ist noch nichts da, als ein Ausgangspunkt, der sich reich oder dürftig entwickelt, der nicht fruchtbar, oder der fruchtbar ist, dem aber der Künstler seine Frucht nicht abgelockt hat; im zweiten ist immer etwas schon da und man sieht zurück und fragt, ob es Grund habe, ob es auf überzeugende Weise aus aufgezeigten Bedingungen hervorgehe. Ich höre oder lese z. B. von einem Verbrechen; ich erkenne an dem Stoffe, daß sich das innerste Wesen des Mords an ihm darstellen läßt, so wird er mir ein Motiv; daraus fließen wieder einzelne Schönheiten und ganz untergeordnete. Allein ich kann dennoch in der Ausführung versäumen, die Haupthandlung und einzelne in ihr begriffene Handlungen wahrscheinlich zu machen, aus evidenten Triebfedern zu erklären und ebenso die einzelnen Bewegungen; die Kämpfe des Innern, Schuldbewußtseyn, Reue stelle ich geistvoll dar, aber die Beweggründe sind nicht gehörig ins Licht gesetzt; ich habe also ein gutes Motiv benützt, aber ich habe nicht gut motivirt. — Es ist nun vor Allem der Umfang des Begriffs der Motivirung zu bestimmen. Er bezieht sich keineswegs blos auf menschliche Zustände, sondern auf das ganze Gebiet des Naturschönen, wie es nun als Kunstobject auftritt. In der Landschaft muß z. B. der allgemeine Luft-Ton, Färbung, Localton als begründet erscheinen in dem angenommenen oder dargestellten Stande des beleuchtenden Körpers; in der Bildung der Pflanze, des thierischen und menschlichen Organismus (noch abgesehen von seinem seelischen Ausdruck) ist der Uebergang von einer Hauptform zur andern durch Knoten, Gelenke, anwachsende, fallende Linien vermittelt, d. h. in der Künstlersprache motivirt. Der ganze organische Leib ist eine wechselseitige Motivirung, denn er ist ein Ganzes, worin Alles gegenseitig Ursache und Wirkung ist; der Künstler hat dieß Wechselverhältniß zu verstehen und in ein helleres Licht zu setzen. Ebenso die Bewegung und Lage des Körpers: Stehen, Sitzen, Liegen, Haltung der einzelnen Glieder, dann selbst die Falten und Faltengruppen der Kleidung sollen motivirt sein durch Ort, Bedürfniß, Gesetz der Schwere, Kraft oder Ermattung, Leidenschaft oder Ruhe, Schnitt und Naht u. s. f. Treten wir tiefer in die menschliche Welt ein, so scheidet sich von dem inneren Leben zunächst wieder ein mehr äußeres Gebiet ab: der Stand der Dinge nämlich, wie er thatsächlich als eine Summe äußerer Umstände gegeben ist und erst weiterhin der Mensch durch ihn auf eine gewisse Weise gestimmt und angeregt wird, soll sich selbst wieder aus Anderem und Früherem erklären. Hier fragt sich, da

kein abgeschlossener einzelner organischer Körper vorliegt, wie weit die Motivirung zurückgehen müsse. Wir erinnern, um die Frage näher zu bezeichnen, an das zu §. 336, 2. angeführte Beispiel aus Wallensteins Lager. Nicht uninteressant in derselben Richtung ist ein späteres Einschiebsel in Göthes Faust: der Dichter hielt für nöthig, zu motiviren, warum Mephistopheles den Helden in die Herenküche führt, und fügte zu diesem Zweck die Worte: „warum denn just — nicht machen" (erst in der zweiten Ausgabe) ein. Ein Genrebild versetzt uns in eine arme Hütte: nun kann es im Interesse des Malers liegen, durch den Charakter der Figuren erschließen zu lassen, wie diese Armuth entstanden sei, in einem andern Fall aber auch nicht. Tiefer geht die ganze Frage, wenn von einer Sachlage die Rede ist, die nicht blos eine Summe äußerer Umstände, sondern mit solchen vereinigt eine moralische Situation umfaßt: z. B. der Zustand einer Familie, eines Volks, mit welchem eine Erzählung, ein Drama beginnt. So die Familien Montague und Capulet in Romeo und Julie: Shakespeare hat ihren Haß als ein Vorausgesetztes eingeführt, nicht motivirt. Warum nicht? Und warum ist es ein andermal nothwendig? Man sieht, daß hieher auch der Charakter noch gezogen werden kann, wie er, bereits reif und fertig, im Anfang eines Kunstwerks auftritt, z. B. Capulet; und da fragt es sich, wie weit das Werden eines solchen Charakters nachträglich sich erklären müsse. Auch die leibliche Erscheinung einer Person gehört hieher; ihre Bildung soll als Ausdruck ihres Innern erscheinen, aus diesem physiognomisch motivirt seyn und sammt ihm als Frucht einer Lebensgeschichte erkannt werden. Nun erst führt uns unser Begriff weiter zu den Gefühlszuständen, Leidenschaften, Handlungen, weiteren Gestaltungen eines gegebenen Charakters, die ein ästhetisches Ganzes nicht als gegeben, sondern als vor unsern Augen werdend uns vorführt. Hier erst tritt der Begriff des Motivs in die Bedeutung ein, wie er in §. 336, 2, dort aber nur stoffartig und noch mit Abweisung der Frage, wie weit die Kunst in der Reihe der Motive zurückzugreifen habe, schon aufgestellt ist. Unter Motiv versteht man nun einen Umstand, der auf das Gemüth wirkt und einen Trieb anregt: der Wille genehmigt diese Anregung blind, wenn er charakterlos, denkend, wenn er Charakter ist, und erhebt ihn so zum Bestimmungsgrunde des Handelns; die Triebfeder ist daher die Einheit des äußern Anstoßes, des aufgeregten Triebs und seiner Erhebung in den Willen. So ist für Richard III. seine Häßlichkeit ein Umstand, durch den er sich gleichsam von der Gattung ausgestoßen fühlt, das zündet in ihm den Haß gegen die Gattung an und diesen Haß erhebt er mit Bewußtsein zum Grunde seines Handelns: dieß heißt Motivirung. Unser Gesetz verlangt dann, daß keine innere Bewegung, Stimmung, Leidenschaft, That unmotivirt auftrete;

die Leidenschaften und Thaten Mehrerer bilden eine Handlung im collectiven Sinn, und da gilt das Gesetz ebenso. Eine That oder eine Reihe von Thaten geben einem, wie es schien, vorher schon reifen und fertigen Charakter eine neue Wendung (Wendepunct §. 337) und dafür verlangen wir natürlich ebenfalls hinreichende Motivirung. Hiemit ist nun erst das Gebiet, in welchem die Motivirung sich geltend zu machen hat, flüchtig umrissen und eingetheilt; die Frage ist aber, wie sich die Motivirung in der Kunst zur Motivirung in der Wirklichkeit zu verhalten habe. In der Wirklichkeit nun ist jede Erscheinung unendlich motivirt, d. h. sie steht in einem Causalnexus, der auf eine Reihe ohne Ende zurückführt. Dieß in der Länge-Richtung; sie ist es aber auch in der Richtung der Breite, denn das Eine, was die nächste Ursache eines Zustandes, die Triebfeder einer Handlung abgibt, hängt mit dem ganzen Dasein nach allen Seiten durch unzählige Fäden zusammen. Nun findet die unendliche Reihe und Vielheit zwar ihren Schlußpunct im Acte der Freiheit; also, wo es sich um Motivirung einer That, eines Charakterbilds handelt, wäre schon im Stoff ohne die Kunst das Netz der unendlichen Fäden in Einen Faden gesammelt. Allein dieß Sammeln des unbestimmt Vielen in Einen Brennpunkt weist ja eben auf alle die Fäden, die es sammelt, hinaus und kann daher so, wie es in der Wirklichkeit ist, in die Kunst nicht übergehen. Vielmehr muß auf diesem ganzen Gebiete sowohl der äußerlichen, als der innerlichen Motivirung noch klarer und bestimmter, als in dem erst innern Ideale, jene Zusammenziehung (§. 53) wirken; die Beziehung des Einen auf das Viele, die Bindung des Mannigfaltigen in der Idee muß eine kürzere, straffere sein, als in der unendlichen Breite des Wirklichen, die Zahl der unendlichen Fäden muß sich in wenige und diese rasch in Einen zusammenfaßen. Es ist nicht möglich, dieses Gesetz der Vereinfachung, der idealen Abbreviatur der Motivirung durch die Kunst, hier, in der Lehre vom allgemeinen Begriffe der Kunst, näher zu bestimmen, denn die geschichtlichen Formen der Phantasie und die verschiedenen Künste und Kunstzweige bedingen auch verschiedene Art und Breite der Motivirung: die symbolische, classische, romantische Phantasie motivirt anders, als die moderne, weil sie eine Summe von Motiven in einer Gottheit zusammenfaßt, durch deren Einwirkung die Vielheit der äußeren Anstöße auf ein ganz Einfaches, die inneren Triebe und der beschließende Wille auf eine von außen wirkende Person reduzirt erscheinen; die Aeußerlichkeit hebt sich aber hier eben in der Bedeutung des Gottes, eine innere Macht zugleich mit einer Naturmacht darzustellen, wieder auf und diese ganze Reduction ist nichts, als die ästhetische Abbreviatur der Motivirung in der Sprache einer besonderen Weltanschauung; der Deus ex machina ist da erlaubt, wo Götter geglaubte Wesen sind. Das classische Ideal erhebt sich allerdings eben-

sofehr über diese Sprache der im mythischen Sinne vereinfachten Motivirung, indem es neben ihr die eigentliche, natürlich menschliche, vorzüglich im Drama entwickelt. Die Kunstgattungen aber bringen neue Unterschiede mit sich: es ist klar, daß die Motivirung eine unendlich andere in den stummen Künsten, als in den tönenden, und wieder eine andere in der Dichtkunst, als in der Tonkunst, sein muß. In der Dichtkunst ist es der Unterschied des Epischen und Dramatischen, der einen tief dringenden Unterschied der Motivirung begründet; auf diesen Unterschied ist hier noch nicht einzugehen, aber soviel folgt unmittelbar aus unsern Sätzen, daß auch die verzweigtere, breitere, dem Aeußern mehr Raum gönnende Motivirung des Epos doch die Handlungen ihrer Charaktere schließlich aus Einem Motiv, in dem sich die vielen zusammenfassen, ableiten muß. Als Beispiel einer überfruchteten Motivirung haben wir zu §. 495, 2. schon die dunkel vervielfachten Impulse von Brunhildens Haß im Nibelungenliede angeführt, ebenso die Triebfedern von Jago's Haß in Shakespeares Othello. Uebrigens wird natürlich auch das Drama, namentlich das historische, vom einfachen nächsten Motiv auf eine breitere Summe von Motiven hinausweisen. So liegt hinter dem oben erwähnten nächsten Motiv Richards III. die Wildheit der allgemeinen Zustände, deren Product er ist.

Bei diesen Bemerkungen haben wir auf die Künste, die nur im unbestimmtesten Sinn ein Vorbild in der Natur haben (Baukunst und Musik), keine Rücksicht genommen. Bei ihnen kann die Frage gar nicht entstehen, wie sich die künstlerische Motivirung zu der thatsächlichen Motivirung des Gegenstands in der Wirklichkeit zu verhalten habe. Das Gesetz der Motivirung besteht hier einfach für die künstlerischen Formen, die nun aber ebenso begründet erscheinen sollen, wie wenn sie Nachbildung menschlicher Handlungen wären. Eine Last ohne Stütze, ein Glied, das nicht aus einem andern hervorgeht, eine lebhafte Tonmasse, die aus früheren Tongruppen nicht hervorwächst, ist wie eine Handlung ohne Beweggrund.

3. Die so vorbereiteten und motivirten Theile des Ganzen dürfen sich nicht zu spröder Selbständigkeit verdichten, nicht vereinzeln. Wie im Gemälde die Wirkung der vollen Farben durch Uebergangstöne und Helldunkel, alle Härten der einzelnen Körper durch den die Umrisse mildernden Schleier der Luftperspective zu vermitteln sind, wie die Plastik die Härte des Knochens, Muskels, der Sehne durch lebendige Nachahmung des Weichen in der Fettbildung und Haut auflösen und in Fluß bringen muß, so hat alle Kunst dafür zu sorgen, daß das Einzelne, wie es auseinander hervorgewachsen, so auch wieder ineinander hinüberwachse. Bald wird diese Ausfüllung der Fugen mehr durch die Behand-

lung überhaupt, bald durch Einschiebung neuer Theile zu vollziehen sein. Ihre tiefste Bedeutung erhält sie bei den Contrasten, deren Zusammenstoß stark und hart sein darf, aber auch seine Auflösung finden muß. Die Auflösung der Contraste kann in verschiedenen Formen geschehen. Die erste, unbestimmteste ist die Wirkung allgemeiner Medien, wie solche so eben von der Malerei angegeben sind; klar ist dieß in der Musik, in der Poesie kann man an den allgemeinen Zustand der Gesellschaft und Sitte denken, der Freund und Feind unter Einen Beleuchtungston befaßt. Als bestimmtere Form tritt sodann die Milderung des gegensätzlich schroffen Contrasts durch den Contrast des bloßen Unterschieds auf: so wird der dämonisch steil aufgerichtete Richard III. mit der Menschheit, welcher er als directer Feind gegenübersteht, wieder vermittelt durch die weniger consequent bösen, daher vom Menschlichen und Guten weniger losgerissenen Charaktere, die ihn umgeben, so steht zwischen Mephistopheles und Margarete die verdorbene, aber nicht absolut böse Marthe, so erscheint Macbeth menschlicher neben Lady Macbeth und umgekehrt ist diese durch Gattenliebe an die Menschheit geknüpft. Der verwandte, aber schwächere und anders schattirte Farbenton führt die grelle Farbe zur Farben-Totalität hinüber. Eine weitere Form ist die Aufstellung eines Theils, einer Person, Scene, Tongruppe, welche die dissonirenden in sich zusammenfaßt, indem sie ausdrücklich an beiden Theil hat: so kämpft in Faust das Böse und Gute, er vermittelt den grellen Abstich von Schatten und Licht zwischen Mephistopheles und Margareten und der in ihr verhöhnten Menschheit; Banquo liegt zwar im Contraste mit Macbeth, hat aber den Reiz der Versuchung wohl kennen gelernt und steht so zwischen ihm und der mißhandelten Unschuld als eine helle, doch an seinem Schatten theilnehmende Farbe; die Scene zwischen Maria Stuart und Elisabeth in Schillers Tragödie denke man sich ohne die Gegenwart des alten Shrewsbury, der Elisabeths Rath und zugleich Mariens theilnehmender Freund ist: so wäre sie grell bis zum Unerträglichen. Die höchste Form der Auflösung ist nun aber natürlich die der Bewegung, der Handlung: die kämpfenden Gegner heben ihren Gegensatz auf, indem sie durcheinander leiden, am Bösewicht rächt sich die menschliche Natur, die beleidigte Gesellschaft, doch nicht, ohne daß die Guten für lange Willenlosigkeit büßen, und es gilt im weitesten Sinne der Satz: duplex negatio affirmat. Man denke aber dabei keineswegs blos an das Tragische und Dramatische, wir nehmen unsere Beispiele vorzüglich aus der höchsten Kunstform und können nicht jedesmal auf alle andern Kunstformen Rücksicht nehmen, ohne in allzuhäufige Vorgriffe zu gerathen; der folgende §. muß ohnedieß den Gegenstand sogleich wieder aufnehmen.

§. 500.

1 Die so sich herstellende Einheit soll aber überhaupt eine lebendige sein, d. h. sie soll das stufenförmig Verschiedene, das gegensätzlich oder unterschiedlich Contrastirende in einem Fluße der Bewegung fortführen, worin die Glieder in freier Entwicklung ungleich fortrücken, in bestimmten Ruhepuncten stille stehen, zusammentreffen, dann, um neuen Reichthum zu entfalten, abermals auseinandergehen und endlich alle in Eine Wirkung befriedigt sich sammeln: ein Gesetz des Rhythmus, welches durch das Ganze gehend in den Theilen als unter-
2 geordneten Einheiten sich wiederholen muß. In dem so belebten Ganzen wird sich, je reicher das Kunstwerk, desto sichtbarer der nach den bisher aufgestellten Compositionsgesetzen gegliederte Inhalt durch drei Hauptabsätze bewegen, die unter sich durch aufsteigende und absteigende Linien wieder vermittelt sind: den Anfang, der die Entfaltungs-Keime aufzeigt, die Mitte, welche die Contraste entfesselt, den Schluß, der die Verwicklung löst.

1. Es darf hier aus der Lehre von den Künsten so viel vorausgesetzt werden, um auszusprechen, daß alle Künste die Strahlen Einer Sonne sind und daß sie das, was in der Einheit der Kunst an sich begriffen ist, in einer Theilung auseinanderlegen, worin jede das Ganze darstellt, allerdings aber der einen Kunstform mehr dieß, der andern mehr jenes der im Ganzen liegenden Momente zur Erscheinung zu bringen obliegt: den bildenden Künsten die Gestalt, der Musik die Bewegung, der Dichtkunst die Einheit der Bewegung und der (hier nur der innern Anschauung vorgeführten) Gestalt. Da nun das Compositionsgesetz, in welchem sich hier die bisher aufgestellten vereinigen und worin wir den Schluß der Anm. 2. zu dem vorherigen §. wieder aufnehmen, wesentlich ein Gesetz der Bewegung ist, so erhellt, daß es allerdings namentlich die Musik ist, in welcher es seinen Ausdruck findet, aber eben in dem Sinne, daß das rhythmisch Bewegte in allen Künsten sich in der Musik *entbindet*. Die Musik stellt das verhüllte rhythmische Leben, das Bewegungsgeheimniß in allen übrigen Kunstformen heraus, gibt ihm ausdrückliche Form, organisirt es und leiht daher auch zur Bezeichnung aller in diesen Punct einschlagenden Eigenschaften jeder Kunst das Allgemeine ihrer Terminologie. Es ist zunächst der Takt, wodurch sie die fortfließende Tonreihe in wiederkehrende Einschnitte theilt und in dessen accentuirtem, die Zeittheile durch die Gewichtverstärkung des Einen Moments markirendem Maaße sie zugleich verschiedene gleichzeitig erschallende Töne, Stimmen, Melodien, Kraftmaaße, Längen und Kürzen zusammenfaßt; aber dieß ist nur erst die abstracte Seite, der lebendige Rhythmus ist der Strom des concreten musikalischen Kunstwerks, der einen Grundgedanken in reiche

Gegensätze, sich zu Accorden auflösende Dissonanzen entwickelt, an verschiedene Stimmen, Töne vertheilt, sie wechselnd und wieder sammelnd beschäftigt, so daß hier die Bewegung pausirt, zurückbleibt, während sie dort fortschreitet, dann das Zurückgebliebene nachrückt und mit dem Vorgeeilten sich in einen Knoten, wie in ein starkes, deutlich bindendes Gelenk zusammenfaßt, dann eine neue Theilung mit neuen Dissonanzen, Trennungen beginnt, um eine höhere, reichere Vereinigung vorzubereiten, und so fort, bis der Grundgedanke völlig erschöpft im Schluße alle Töne und Tonreihen in Eins versammelt. Nun stellen die bildenden Künste zwar ein ruhendes Bild vor das Auge, allein wie in der Natur selbst die Gestalt nicht von Ewigkeit da war, sondern sich werdend baut, wie der Künstler sein räumliches Werk aus dem Nichts erst heraufführt, so reißt der lebendig Schauende das fertige Werk gleichsam erst wieder ein, um es neu aufzubauen. Die Formen, Farben, Lichter kommen in Fluß, thauen auf, um noch einmal zu gerinnen, sie scheinen in dieser belebten Strömung zu klingen, kurz es ist Musik darin. Nur Ein Beispiel geben wir, um nicht zu viel vorzugreifen, aus diesem Gebiet, indem wir die schon mehrfach erwähnte Laokoongruppe noch einmal aufnehmen. Feuerbach (D. vatic. Apollo S. 63) sagt: „mit der Heftigkeit im Angesichte des Laokoon contrastirt der mildere Ausdruck seiner beiden Söhne. An ihnen bricht sich der Schrei des Entsetzens, und die Gruppe wird statt eines gellenden Unisono der harmonische Dreiklang der griechischen Plastik.“ Wir fügen zu diesen classischen Worten noch Folgendes (zum Theil nach Göthe „Ueber Laokoon“ W. B. 38): betrachtet man die Gruppe zuerst mit aufsteigendem Blick, so hat man in den beiden Söhnen zunächst den schon erwähnten milden Contrast: der jüngere, tödtlich gebissen, sinkt, den rechten Arm noch hilfeflehend erhoben, zusammen, der ältere rechts ist noch frei genug, um voll Schreck und Mitleid zum Vater aufzublicken: in diesem ist ein Ruhepunct gegeben, wir athmen einen Augenblick auf, es ist ein Zuschauer in der Gruppe selbst, eine freiere, befreiende Mitte. Zu dem Vater stehen beide in einem doppelten Verhältniß: in dem des Contrasts, wie ihn Feuerbach bezeichnet, zugleich aber in dem der Vorbereitung; in ihm ist nämlich vereinigt, was in ihnen getheilt ist: eigene äußerste Noth und Mitleiden, er wollte sich selbst und den Kindern helfen und erhält so eben den tödtlichen Biß in die Hüfte; zugleich Streben und Leiden, indem er mächtig arbeitend so eben erliegt. So ist in ihm Alles, was die Gruppe bewegt, zur höchsten Spitze zusammengefaßt, aber von diesem Aeußersten steigt Blick und Herz wieder abwärts zu den Söhnen, um in dem rührenden Anblick Milderung der Schrecken zu suchen. Dieser Rhythmus ist aber zugleich ein Rhythmus der Linien: der Vater erhebt den rechten Arm, wie der jüngere Sohn;

indem er die gebissene Hüfte krampfhaft einzieht, fährt er zugleich mit dem ganzen Leib auf dessen Seite hinüber, so bildet sich ein herrschender Linienzug nach links (vom Zuschauer), der ältere Sohn aber beugt sich aufschauend rechts herüber ab von den zwei andern und löst so diesen Linienzug ergänzend auf. Wir überspringen nun auch die Formen der Dichtkunst außer der dramatischen und zeigen nur an einem Werke dieser Gattung die ganze Bedeutung unseres Gesetzes: an Shakespeares König Lear. Im ersten Acte treten bereits die beiden Gruppen auf, welche den Grundgedanken in verschiedenen Farben, Tönen, Melodien aussprechen. Er enthält fünf Scenen, von welchen vier der Familie Lears gewidmet sind, eine der Familie Glosters. Von den zwei ersten Scenen nämlich stellt die erste das Thema auf, wie es sich in der Familie Lears, die zweite, wie es sich im Hause Glosters darstellt. Nun aber, da die Begebenheit im letzteren Hause nur die im Sinne des Ton-Contrasts verstärkende, begleitende Stimme und Melodie darstellt, schreitet das Schicksal Lears in den weiteren drei Scenen für sich fort; das Schicksal Glosters verschwindet zunächst und ist überhaupt mit der Begebenheit im Hause Lears noch nicht verknüpft. Glosters Thorheit ist noch nicht vollendet, Lears Thorheit ist es, und da der Undank der Kinder nur ganz die unmittelbare Kehrseite ihrer Verwöhnung, der Leichtgläubigkeit gegen ihre Schmeichelei ist, so tritt auch bereits das ausgesäte Uebel ein: Lear wird von Goneril mißhandelt, das Ungewitter ist schon ausgebrochen, die Lichtpuncte, die Töne des Trostes scheinen und klingen zwischen das ausbrechende Chaos in der Treue Kents und des Narren, der Hoffnung auf Cordelia. Im zweiten Acte rückt nun aber zuerst die zweite Gruppe, Stimme, Tonmasse, Melodie vor, der größere Theil der ersten Scene ist ihr gewidmet: Glosters Thorheit ist reif, er verstößt den guten Sohn, das Schicksal seines Hauses rückt in gemessenen Schritten dem Schicksale des königlichen nach. Unter 4 Scenen ist je eine jenem, eine diesem gewidmet. In der zweiten Scene bereitet sich die Mißhandlung Lears durch seine zweite Tochter vor, in der dritten sehen wir Edgar irren und in Verzweiflung zur Maske eines Tollhausbettlers greifen, in der vierten folgt Lears schändliche Behandlung durch Cornwall und Regan, er stürzt in die Sturmnacht hinaus, zum Wahnsinn reif, sein Schicksal ist in rascher Steigerung begriffen, die Töne des Schreckens brausen schon in wilderem Ausbruch heran. Gloster leidet noch nicht, aber in seinem verstoßenen Sohn haben wir schon einen Genossen für Lear, der in der Wüste irrt, wie er. Zugleich tritt nun aber eine äußere Verbindung beider verwandten Handlungen ein: Regan zieht Edmund an ihren Hof, das Böse soll sich dadurch verdreifachen. Die Scene der Mißhandlung Lears durch seine zweite Tochter geht in Glosters Haus

vor sich. Im grollenden Sturme der allgemeinen Zerrüttung verstärken sich aber nun auch die Lichtpuncte, die besänftigenden Töne durch die bestimmtere Aussicht auf die Hilfe der Cordelia. Der dritte Act stellt die Mitte der rhythmischen Bewegung dar: er vereinigt alle Töne zur stärksten Wirkung. Man beobachte nun aber, wie in diesem Aufzug, ehe Lears Leiden seine Höhe ereilt und Glosters Leiden beginnt, ein beruhigender Accord vorangeht, der es der Brust möglich macht, den folgenden Sturm auszuhalten, nämlich eben die gewissere Aussicht auf Hilfe durch Cordelia. In der ersten Scene ertheilt Kent einem Ritter Aufträge nach Frankreich, das bereits ein Heer rüstet, in der zweiten sehen wir Lear mit dem Narren auf der Heide im Sturm, sein Geist beginnt bereits zu schwindeln, aber dieser Ton ist nur erst angeschlagen, denn in der dritten Scene soll erst das beruhigende Moment sich noch bestimmter gestalten: Gloster eröffnet seinem Sohn Edmund, daß bereits ein Theil des französischen Heeres gelandet ist. Daran knüpft sich freilich alsbald der Faden des Verderbens für ihn, denn Edmund beschließt, dieß dem Herzog Cornwall anzuzeigen, um durch seines Vaters Fall zu steigen. Jetzt erst folgt der entfesselte Sturm und Wirbelwind des Leidens. Lears Wahnsinn bricht aus bei dem Anblick Edgars, der sich in die Maske des Tollhausbettlers geworfen hat, in der vierten, Edmund verräth seinen Vater in der fünften, Lears wahrer, Edgars verstellter Wahnsinn fasset mit dem tollen Humor des Narren um die Wette in der sechsten, Glosters scheußliche Blendung im eigenen Schloße erfolgt in der siebenten Scene, wobei aber auch der Schlächter Cornwall von Dienershand tödtlich verwundet wird. Hier wechselt also Scene um Scene die Fortführung des Uebels im einen und andern der beiden Häuser; Lears Leiden wird zwar noch äußerlich, Glosters Leiden noch innerlich wachsen, aber doch ist der Gipfel des Leidens erstiegen, denn bei Lear ist das innere Leiden das fürchterlichere, bei Gloster das äußere. Wir haben einen furchtbaren Dreiklang, indem Lear und Edgar zusammengestellt werden und Glosters Blendung sich dazu häuft: bei Lear eine innere, bei Gloster eine äußere Blendung infolge der moralischen Blindheit, und dazu das schauderhafte Accompagnement von Edgars angenommener Maske der Auslöschung des Geisteslichts. Auf der thätigen Seite ist gleichzeitig das Böse noch gewachsen, aber auch die Aussicht auf Herstellung der sittlichen Ordnung stärker geworden. Im vierten Acte soll nun zwar das Böse noch stärker werden und ein Schauspiel schauderhafter Art ist diesem Aufzuge vorbehalten: die Zusammenstellung der zwei Leidenden, Lears und Glosters, der unmittelbare Zusammenklang dieser zwei schrecklichen Tonmassen; dennoch fühlt man, daß die Fläche sich bereits neigt, daß das Wirrsal sich zu lösen beginnt; die Brust athmet leichter, denn das weitere Uebel,

das man voraussieht, ist zugleich Selbstzerstörung des Bösen und Ende zwar des Leidenden, aber auch seines Leidens; zugleich aber wächst das Gute positiv, ein himmlisches Licht geht auf, ein wunderbarer Ton des Friedens erklingt: Cordelia tritt wieder auf den Schauplatz. Dieser vierte Act hat sieben Auftritte. Im ersten läßt sich Gloster von seinem verstoßenen Sohne, den er nicht erkennt, an den Felsen führen, von dem er sich stürzen will: sein Leiden ist zu einem innern geworden, aber die Heilung ist nahe. Die zweite führt uns in Albaniens Schloß; wir sehen durch die Eifersucht Gonerils auf Regan um Edmund ein neues Verbrechen sich vorbereiten, Edmund zum Heere ziehen, um gegen Lear und Cordelia zu fechten; wir sehen aber auch den Herzog Albanien verändert, in sich gegangen, überdrüßig des Bösen, wir hören, daß Cornwall an seiner Wunde gestorben. Der dritte und vierte Auftritt ist es nun, der den neuen Schrecken, die uns aufgespart sind, jene verstärkten Lichter der guten Macht, der Milde, der ewigen Schönheit stärkend voranschickt: wir treten in das französische Lager bei Dover, Kent ist da, wir erfahren, daß Lear hieher gerettet ist, die Schilderung von Cordeliens Schmerz ist ein Gemälde wie aus Raphaels Pinsel, sie tritt selbst auf und befiehlt, den in der Nähe umherirrenden König aufzusuchen. Nun sind wir gefaßt auf neue Sturmwolken: wir treten mit dem fünften Auftritt in Regans Schloß; diese spricht ihre Eifersucht auf Goneril aus, zugleich trägt sie dem Haushofmeister auf, Gloster zu tödten, denn: „wohin er kommt, bewegt er die Herzen wider uns." Der sechste Auftritt umfaßt mit dem Entsetzlichen, das uns aufgespart ist, so viel des Tröstlichen, daß man deutlich fühlt, wie weit man schon von dem vollen Wirbel des Ungewitters entfernt ist: Gloster wird mit Lear nicht zusammengestellt, ehe er durch die bekannte Täuschung und Enttäuschung von seinem Sohne Edgar, der ihm Böses mit Gutem, nicht nur mit treuem Dienste, sondern mit Reichung sittlicher Arznei vergilt, innerlich geheilt ist; nun können wir es aushalten, wie der kindisch geschmückte Wahnsinnige dem Manne mit den leeren blutigen Augenhöhlen begegnet, wie da die zwei von Kindeshand geschlagenen Väter beisammenstehen. In die scharf und weit aufgerissene Wunde fließt aber rasch das Oel der neuen That Edgars, welcher Oswald erschlägt und so den Vater physisch rettet, nachdem er ihn moralisch gerettet hat. Edgar ist nun auf gleiche Höhe mit Cordelien getreten, zwei Edelsteine gleicher Reinheit, verschiedener Farbe leuchten aus dem Dunkel. Und nun, im siebenten Auftritt, wo der schlafende Lear in Tochter-Armen erwacht, werden jene Worte der Liebe gehaucht zwischen dem erquickten Lebensmüden und der unendlichen Kindesliebe, ertönen jene Mollklänge, die den Schmerz schon in sanfte Thränen lösen. Im fünften Acte folgt nun allerdings auf alles schon Erduldete noch ein

tragischer Untergang, aber jedes äußere Uebel führt seinen inneren Trost mit sich, das Böse zerstört sich selbst, das Gute siegt im scheinbaren Erliegen als innere und öffentliche Macht. Die erste Scene kündigt durch die Rüstungen zur Schlacht die Nähe der Entscheidung an, aber wir erfahren auch, daß Albanien, ganz zum Guten gewendet, nur mitwirkt, weil es Frankreich ist, das Britannien mit Krieg überzogen hat, und wir ahnen in Edgars verschlossenem Briefe die Vorbereitung einer That rächender Gerechtigkeit gegen Edmund, der allerdings ein neues Verbrechen gegen Lear und Cordelia ausbrütet. Der kurze zweite Auftritt zwischen Edgar und Gloster dient zunächst äußerlich dazu, daß wir das Ergebniß der Schlacht, die Niederlage der Franzosen erfahren sollen, zugleich aber erscheint Edgar noch einmal als der Sprecher heilsamer Lehre für Gloster, den wir nicht mehr sehen sollen. Der große dritte Auftritt zerfällt nun in folgende Gruppen: Lear und Cordelia, in's Gefängniß geführt, süße Worte der Liebe im Unglück wechselnd, ein tief wehmüthig schönes Bild; sodann Edmunds Zweikampf mit Edgar, sein Erliegen, damit verwoben Regans Tod durch Gift ihrer Schwester und Gonerils Selbstmord; aber dem Untergang des Bösen folgt, zu spät bereut, die Vollstreckung eines tückischen Anschlags: Cordelia wird die Märtyrinn ihrer unendlichen Liebe, Lear lischt aus und von Gloster erfahren wir dasselbe; beiden Greisen ist der Tod Wohlthat. Auf diese drei Sätze voll von furchtbaren, aber auch milden Klängen folgt der Schluß, der die Heilung der Leiden des Staats in sichere Aussicht stellt. Wir überlassen es dem Musik-Kundigen, diesen organischen Strom durch alle seine Momente bestimmter mit dem Rhythmus eines großen Tonkunstwerks zu vergleichen, und bemerken nur noch, daß die Forderung des §., wonach der Rhythmus, der durch das Ganze geht, auch in den Einzeltheilen herrschen soll, nach diesem Beispiel keiner weitern Erläuterung bedarf. Geistreiche Gedanken über den Rhythmus in der Composition gibt Lotze: Ueber Bedingungen der Kunstschönheit.

2. Durch diese rhythmische Bewegung des Kunstwerks zieht sich ein Zahlengesetz, das natürlich nur da bestimmter erkennbar wird, wo sich jenes zu einem reich gegliederten Ganzen entwickelt. Es erscheint im Großen als ein Fortschritt von 1 zu 2, von 2 zu 3, von 3 zu 5. Thiersch (a. a. O. §. 31) hat das Verdienst, dasselbe angedeutet in der unorganischen Natur, bestimmt ausgedrückt in der organischen und geistigen und so in der Kunst zur Klarheit entwickelt aufgewiesen zu haben. Auf umgekehrtem Wege können wir von den höchsten Kunstformen ausgehen und an das Wort des Aristoteles (Poëtik §. 18, 1.) anknüpfen, daß die Tragödie in die zwei Theile: Schürzung und Lösung des Knotens zerfalle. Nachher (23, 1.) verlangt er vom Epos wie von der Tragödie, daß es eine vollendete Handlung darstellen müße, welche Anfang, Mitte

und Ende habe, damit sie wie Ein ganzes lebendiges Wesen das ihr eigenthümliche Vergnügen bewirke. Unter der Mitte, welche hier zwischen die in der ersten Stelle unterschiedenen zwei Theile tritt, kann nichts Anderes verstanden sein, als der Gipfel der Schürzung auf dem Punkte, wo der Umschwung eintritt, dem nun die Vorbereitung vorangeht und die Lösung nachfolgt. Allein diese Mitte ist so reich, daß sie sich in mehrere Momente zerlegen muß: der Anfang ist die gegebene Situation mit dem Keime der Collision, nun müßen sich diese Keime entfalten, verwickeln, der Kampf muß ausbrechen, seine Höhe erreichen und dann erst erfolgt der Umschwung. Dieß ist die ansteigende Linie, von welcher der §. spricht. Steigt diese Linie rascher an, so kann es dagegen durch die Idee des Kunstwerks gefordert sein, daß die absteigende Linie, welche von der Katastrophe zum Schluße führen muß, langsamer sinke, der Zuschauer bei der Lösung mehr verweile. In der Tragödie begründet diese an- und absteigende Linie zwischen Anfang und Mitte und Mitte und Ende sehr naturgemäß mit jenen 3 Hauptmomenten 5 Acte und die Katastrophe fällt entweder in den vierten oder fünften. Dieß ist nun aber ein ganz natürliches organisches Zahlenverhältniß, das sich am menschlichen Organismus in den 5 Fingern und Zehen ausspricht, und so stellt dieser überhaupt und ähnlich der thierische Leib den Fortschritt von 2 zu 3 und zu 5 ganz einfach in seinen Grundverhältnissen dar, wie Thiersch nachweist: die 2 in der symmetrischen Theilung in 2 gleiche Seiten, in dem Gegensatze von Leib und Haupt oder von Haupt mit Rumpf als dem Getragenen und den Füßen als Tragendem; die 3 in Haupt, Rumpf, Füßen, am Haupt für sich in Kinn mit Mund, Nase mit Backen, Augen mit Stirne, am Rumpf in Unterleib, Brust mit Schulter, Hals, in den drei Hebeln der Bewegungsorgane im Großen (Armen und Beinen) und wieder an der Hand in Knöchel, Handfläche, Fingern, am Fuße in Ferse, Fläche, Zehe, endlich in den drei Gelenken der Finger und Zehen, an denen dann die genannte 5 eintritt: diese Theilung der Bewegungsorgane entspricht dem dreifachen Zwecke des Bewegens, Biegens, Greifens (Festhaltens, Abschnellens). In jeder physischen Bewegung weist er drei Momente nach; im Organismus der Pflanze findet er die 2 in Wurzel mit Stamm und Krone, die 3, wenn Wurzel und Stamm unterschieden werden, und selbst im landschaftlichen Leben überhaupt unterscheidet er in Erde und Himmel die 2, in Fläche, Berg und Himmel die 3 u. s. w.; dieselben Momente sucht er im geistigen Prozesse nachzuweisen, worauf wir nicht weiter eingehen, da wir die tiefere und bestimmtere Entwicklung derselben durch die neuere Philosophie hier überhaupt als bekannt voraussetzen. Wir sind von der höchsten Kunstform ausgegangen und haben uns von da zu Naturformen abgesehen von

der Kunst gewendet. Diese Naturformen treten aber nicht nur als Stoff gewisser Künste auf und diese müssen den Tact ihrer Gliederung noch bestimmter ins Licht stellen, als er in der Natur hervortritt, sondern auch abgesehen von dieser Nachahmung (man denke z. B. im Landschaftbild an Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, welche nur in der künstlerischen Auffassung sich so bestimmt voneinander abheben) und gerade in den Künsten, die nur in sehr entferntem Sinne nachahmende sind (Baukunst und Musik), wird sich ein Zwei= Drei= und Fünfschlag unschwer aufweisen lassen: in der Baukunst als Tragendes, Getragenes, Abschluß (im Giebel u. s. f.), im Musikwerk als Eingang, Entfaltung, Lösung u. s. w.

§. 501.

Endlich wird im blos innern Bilde die äußere Begrenzung des so von innen heraus geordneten Kunstwerks nicht scharf genug bestimmt sein. Das Gesetz der festen Begrenzung hindert nun zwar nicht, daß eine Andeutung der in's Unendliche auslaufenden Vielheit der Erscheinungen aus demselben Gebiete, aus welchem das Kunstwerk einen streng geschlossenen Ausschnitt gibt, an der Grenze hinschwebe; aber durch diesen Fernblick wird die Bedeutung des Ganzen als eines Mikrokosmus, der den unendlichen Fluß der Dinge durchschneidend ein Einzelnes als reine Erscheinung des Allgemeinen hinstellt, nicht aufgehoben.

Der Inhalt dieses Gesetzes ist nicht zu verwechseln mit dem, was in §. 495 aufgestellt ist. Dort war die Rede von der innern Begrenzung und Genüge des Kunstwerks, von der Idee, wie sie sowohl ein Zuwenig, als ein Zuviel der Einzelbilder im innern Entwurfe zu tilgen gebietet; jetzt nehmen wir an, daß alles Wesentliche geordnet und erfüllt sei, ein Zug zu wenig oder zu viel in der Darstellung der Grund-Idee geht uns hier nicht mehr an und das Capitelchen, das Lessing zum Schlusse von Werthers Leiden sich noch ausbat, war, wenn es der Dichter wirklich schuldig geblieben, ein Verstoß gegen jenes höhere, nicht gegen das jetzt vorliegende Gesetz. Die Sache ist diese: das Kunstwerk deutet (freilich nicht in jeder Kunstform so sichtbar, wie in der Malerei, Musik, Poesie) an, daß es aus der unendlichen Vielheit der Dinge ein Einzelnes, einen Moment gefesselt hat. Dieser Ausschnitt gilt jetzt für das Ganze; streng genommen erkennt das Kunstwerk nicht an, daß in diesem Gebiete es außer dem dargestellten Individuum noch andere gibt, denn sein Individuum ist oder seine Individuen sind absolut, sind Repräsentanten. Dennoch kann und will es nicht verbergen, daß sein Individuum auf eine

unbestimmte Menge von Individuen derselben Art hinausweist. Im Reineke Voß gibt es eigentlich nur Einen Löwen, Hasen, Fuchs u. s. w. mit ihrer respectiven engeren Familie; dennoch treten auch die Vetter und Basen auf und es stört die Illusion nicht, daß neben dem Einen Exemplar sich auch die Menge zeigt, die es repräsentirt. So ist im Landschaftgemälde durch verschwindende Fernen, Berge, Ebenen, Baummassen angedeutet, daß der Ramen nicht wirklich die unendliche Welt einschließt, in der Musik ist jeder Ton Glied einer unendlichen Kette, die über das vorliegende Kunstwerk hinausliegt, und das Finale scheint oft zu zweifeln, wo in der angeschlagenen Tonfolge es Halt machen wolle, im Drama sind am Ende des Gewebes die Fäden sichtbar, die auf den in der Wirklichkeit fortlaufenden Fluß der Geschichte hinausweisen; die bekannte Frage über die Unbestimmtheit des Abschlusses im Epos wollen wir hier nicht beiziehen, weil sie in der That zu speziell ist. Dieser an den Grenzen des Gewebes sichtbare Zettel ist die an sich unschädliche Reminiscenz an die Wirklichkeit als einen unendlichen Fluß (§. 10 und 11). Unschädlich: denn daß in diesem endlosen Verlauf die Idee auseinandergezogen ist in jene Breite, wo das Schönste nicht wahrhaft schön, sondern mit dem störend Häßlichen vermischt, daß daher ein wirklich schöner Ausschnitt aus diesem äußerlich Unendlichen eine Täuschung ist, das vergißt der Zuschauer über der Macht der Behandlung, welche auch die äußersten, an der sinnlichen Grenze des Kunstwerks liegenden Theile zusammenfaßt in die Licht- Farben- Linien- Ton- Handlungs-Einheit des Ganzen. Ein gutes Porträt z. B. zeigt ein Individuum in seinem wahren Sein; doch fehlen die Einzelnheiten nicht, die uns gestehen, daß in der Wirklichkeit dieses Individuums ein solcher absoluter Moment, wo es ganz ist, was es ist, nicht gegeben ist, daß es hiezu jener Zusammenziehung (§. 53) bedurfte; zudem ist es ja unserem Bewußtsein ganz gegenwärtig, daß außer dem Bilde das wirkliche Individuum mitten in den unendlichen Abhängigkeiten der unerbittlichen Realität lebt oder lebte; allein der Genius seines Lebens, sein leuchtendes Urbild, vom Künstler geschaffen, steht zwischen uns und ihm und hält es gleichsam mit bergendem, rettendem Arm umfaßt, resorbirt gleichsam in jedem Momente das so eben auftauchende Bild seiner gemeinen Wirklichkeit. Daher tragen wir auch nach beendigter Anschauung des Kunstwerks seine erlösende Kraft hinein in das von ihm erfaßte Gebiet des Lebens, wenn wir, von jenem noch durchdrungen, es betreten: wir kennen seine Mängel, aber der verklärende geistige Schleier liegt noch frisch darüber. Im ersten Schritte zur Ausführung nun aber, in der Skizze, wird es sich finden, daß das innere Bild, obgleich einerseits noch zu dünn und idealistisch, andererseits an seinen Rändern hin zu viel Breite des Stoffes hat, um sie in die geistige Einheit so zu befassen, daß

der Zuschauer hinlänglich abgehalten ist, an die breite und unreine Selbständigkeit des Lebens neben dem Kunstwerk sich mit einer der Täuschung schädlichen Bestimmtheit zu erinnern. An dieser Landschaft eine Spanne Wald, Land, Wasser, in jenem Sittenbild oder geschichtlichen Bild ein paar Figuren oder eine angedeutete Masse Figuren, in diesem Musikwerk eine Tonreihe im Finale, in jenem Drama eine Scene muß weggeschnitten werden, denn der Künstler fühlt, daß dadurch eine Breite, eine Lagune entsteht, welche an die Stelle der idealen Perspective eine schwunglose, matte setzt. Hätte z. B. Shakespeare am Schlusse des Lear nicht blos angedeutet, daß die Uebel des brittischen Staats geheilt werden sollen, sondern noch eine oder ein paar Scenen eingeführt, worin Handlungen zu diesem Zweck dargestellt gewesen wären, so hätten wir uns zu bestimmt erinnert, daß dieser Staat ja in der Geschichte fortdauerte, daß auf diese Herstellung neue Störungen folgen mußten u. s. f.: wir hätten uns dann in der Geschichte mit all ihren Fragen befunden, statt in der Poesie. Der Namen ist nicht zufällig, die äußere Grenze ist die sichtbare Beruhigung des Ganzen, das sich von seinem Kern bis zu dieser und keiner andern Grenze erweitern mußte. Es ist klar, wie dieses Gesetz von dem Ausscheiden alles Stoffartigen sich unterscheidet: wir nehmen hier an, daß die weiteren Stellen an der Grenze, welche sich als überflüßig erweisen, an sich ganz künstlerisch behandelt wären, daß sie aber trotz dieser Behandlung das Austönen des Ganzen über das Maaß verlängern.

2.

Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältniß des Künstlers zum Zuschauer.

§. 502.

Von den drei in §. 492 zusammengestellten Anforderungen an den Künstler 1
kommt die erste, die Rücksicht auf den Zuschauer, vorzüglich bei der Conception und Composition in Betracht. Sittlich betrachtet soll dieß Verhältniß die 2
Reinheit bewahren, daß die allgemeine Verpflichtung des Künstlers (§. 487) nie zur unfreien Abhängigkeit vom Publikum wird, sondern in der Wechselwirkung zwischen beiden die Kunst ihre Selbständigkeit als bildende und leitende Macht behauptet; es handelt sich aber allgemein von den Bedingungen, unter welchen sich die künstlerische Thätigkeit frei bewegen kann.

1. Es sind die Anforderungen des Zuschauers, des auf's Neue hervortretenden Naturschönen und des Materials, zwischen die wir in §. 492

den Künstler hineingestellt haben. Diese drei Gläubiger begleiten ihn auf dem ganzen Wege vom Entwurfe zur Ausführung, also auch bei der organisirenden Thätigkeit, die wir so eben betrachtet haben. So kann, um die zweite Bedingung zu erwähnen, Vorrath oder Mangel an einer gewissen Gattung von Naturschönheit (z. B. Modellen) auf die ganze Conception und Composition fördernd, hemmend, in ein anderes als das zuerst beabsichtigte Bett leitend einwirken, so kann die Art eines gegebenen Materials schon im Anfange des Entwurfs die Richtung bestimmen; klar aber ist, daß, unbeschadet des fortdauernd gleichzeitigen Einwirkens aller drei Bedingungen, doch die erste, die Stellung zum Publikum, gerade bei dem geistigsten Theile der Arbeit, dem ersten Wurf und der Composition, ganz wesentlich bedingend im fördernden oder hemmenden Sinne sich geltend macht, daß also hier der Ort ist, wo diese Seite dargestellt werden muß. Die zwei andern Anforderungen erledigen sich dagegen in besondern Abschnitten und begründen im Wege zur eigentlichen Ausführung bestimmte, weitere Momonte, wobei sich jedoch allerdings zeigen muß, daß sie auch auf die ersten, hier vorliegenden Schritte bestimmend einwirken. Auch dieses Gebiet ist im System der Aesthetik bis jetzt noch wenig beleuchtet; Hegel hat unter der Aufschrift: „die Aeußerlichkeit des Ideals im Verhältniß zum Publikum" im 1. Theil s. Aesth. die Frage über die sog. historische Treue abgehandelt, die wir in §. 400 erörtert haben. Andeutungen über das, wovon im gegenwärtigen Zusammenhang die Rede ist, über die Bestimmung der künstlerischen Thätigkeit durch einen äußern Willen u. s. w. giebt Schleiermacher a. a. O. S. 264 ff.

2. Die zwei Standpuncte, die der §. durch „sittlich betrachtet" und „es handelt sich aber allgemein" u. s. w. unterscheidet, verhalten sich so, daß unter jenem eine Pflicht ausgesprochen wird, unter diesem aber das Ganze der Verhältnisse, in das die Kunst hineingesetzt ist und das auf einem Geschlinge von Bedingungen beruht, zu denen allerdings wesentlich auch der Zustand des sittlichen Lebens gehört und mit diesem alles Factische, was gegenüber jener Pflicht von der Kunst, wie sie der Einzelne antrifft, gethan oder unterlassen ist: also das Ganze des geschichtlichen Zustands, wie er dem Einzelnen die Erfüllung jener Pflicht, der Kunst ihre Freiheit zu bewahren, erleichtert oder erschwert. Wir geben jedoch weder unter jenem Standpunct eine Künstlermoral, noch unter diesem eine Geschichte des Verhältnißes der Kunst zum Publikum. Die gründliche Erledigung jenes Standpunctes nämlich müßte Gegenstand einer besondern ethischen Abhandlung sein, die freilich eine höchst bedeutende Aufgabe und wünschenswerthes Werk wäre; die Aesthetik muß sich darauf beschränken, den leitenden Gedanken aufzustellen, und der §. spricht ihn einfach dahin aus, daß die Schuld der besondern Phantasie an die allgemeine nie zur

Knechtschaft werden darf. Diese Schuld ist ja in Wahrheit eine Verpflichtung, der Masse zu geben, was sie nicht hat: die ideale Gestalt, nicht von ihr zu entlehnen, was sie hat, um es ihr mit einiger Ausschmückung zurückzugeben, sei nun Eitelkeit oder gemeine Habsucht das Motiv. Die Kunst als ideale Thätigkeit gehört wesentlich zu den großen geistigen Sphären, welche nach der einen Seite zwar der edelste Auszug aus dem Vorhandenen, aber nach der andern Seite die großen Hebel sind, welche, indem sie den Kräften eines Volks und einer Zeit Ausdruck und Bewußtsein geben, wesentlich neue Bahnen eröffnen und die Menschheit mit gewaltiger Hand vorwärts führen. Besonders belehrend über diese doppelte Stellung der Kunst, das Publikum und seine Gunst zu bedürfen und doch über ihm stehen zu sollen, ist die Schauspielkunst und ihre Geschichte. — Die folgenden §§. entwickeln hauptsächlich den zweiten, allgemeineren Standpunct, in welchem jener ethische als eine einzelne Seite enthalten ist; sie geben eine kurze Uebersicht der allgemeinen Zustände, betrachtet unter der Frage, welches die Stellung des Künstlers zu denen, für die er arbeitet, sein muß, wenn diese Arbeit frei sein soll. Die Betrachtung ist keine eigentlich geschichtliche, entnimmt aber die verschiedenen Wendungen, die jene Stellung nehmen kann, natürlich der geschichtlichen Erfahrung.

§. 503.

In dem naturgemäßen Zustande, wo die Kunst eine nationale (§. 423) 1
und öffentliche ist, wird die Freiheit jener Thätigkeiten weder durch die Herrschaft der mythischen und sagenhaften Stoffe (§. 417), noch durch die verbreitete Auffaßungsweise gehemmt; der Unterschied von Kennern und 2
Nichtkennern besteht in gewissem Sinn, aber er begründet keine Kluft und die gleichzeitige Rücksicht auf beide, sowie der natürliche Wettstreit mit den Kunstgenoßen, fördert anregend und belebend den Künstler im innern Bau seines Werks.

1. Im zweiten Theil §. 423 wurde das Verhältniß der Kunst zum Publikum in seiner organischen Gesundheit einfach hingestellt, die Kunst als die Frucht der Gesammtkräfte eines Volks und Zeitalters, als die geistige Zusammenfaßung des Lebens bezeichnet, die diesem sein eigenes unendlich erhöhtes Bild zurückgibt. So soll es sein, so war es in guter Zeit; jetzt aber gehen wir von da aus, um nachher auch unlebendigere, verwickeltere Zustänoe ins Auge zu faßen. Diese gute Zeit war das Alterthum und Mittelalter, die Zeit, wo die allgemeine Phantasie der besondern durch Aufbau jener zweiten Stoffwelt vorarbeitete, welche sich

zwischen diese und die ursprüngliche Stoffwelt legte (vergl. §. 416 ff.); das moderne Ideal, wo diese Zwischenwand wegfällt, ist noch im Werden begriffen und mehr das Schwierige, als der Vortheil dieses neuen Verhältnißes liegt bis jetzt zu Tage. Da entsteht nun im gegenwärtigen Zusammenhang die speziellere Frage, ob nicht jenes frühere naive Verhältniß näher betrachtet vielmehr eine Bindung sei, welche die freie Thätigkeit in Conception und Composition hemme? Immer dieselben Götter, Heroen, Heroensagen, immer Maria, Christus, sein Leben und Tod, immer dieselben Heiligen: ist bei solchem durchgängigen Gegebensein des Stoffes noch freie Composition möglich? So gewiß ist sie es, als die erste Erfindung, die Erzeugung des innern Ideals, wovon die Abtheilung A, b. im zweiten Abschnitte des zweiten Theils handelte, dabei völlig frei bleibt. Es hieß in §. 418, die zweite Stoffwelt sei zugleich Vorschub, Zuwachs und Verlust, Hinderniß. Das Letztere gilt aber mehr der Verengung des Horizonts, der quantitativen Verkürzung an Stoffen, die man erst fühlt, wenn die unendliche Welt ohne Mythus sich vor dem Auge aufschlägt, und auch dann führt der Verlust der alten Stoffwelt zuerst eine Erschütterung mit sich, die das Bewußtsein in ein irrendes Schwanken zwischen den unendlichen neuen Stoffen wirft, so daß es den Wald vor Bäumen nicht sieht (vergl. §. 469), und wie die Erfindung, so scheint auch die Composition gerade durch die neue Freiheit, die ohne Vermittler an den Roh-Stoff des Lebens gewiesen ist, zunächst mehr erschwert, als erleichtert. In jenen Zeitaltern waren die Stoffe nicht nur gegeben, sondern auch bis auf einen gewißen Grad von der Volksphantasie ästhetisch zubereitet. Dieser halbreife Stoff hatte nun aber gerade noch die rechte Empfänglichkeit, um durch die besondere Phantasie unendliche neue Formen anzunehmen, und es war dadurch der Composition statt eines Hemmschuhs der gewaltige Reiz des Wetteifers mit den Vielen gegeben, die denselben Stoff schon behandelt hatten. Der Reiz lag eben darin, daß der Genius den bereits so oft behandelten Stoff noch einmal znm bildsamen Roh-Stoff herabzusetzen sich erkühnte. Schillers Aeußerungen über diesen Vortheil der alten Künstler, Göthes große Noth mit den Stoffen und Zweifel, ob er den rechten ergriffen, sind bekannt. Ebensowenig hemmte den Künstler die verbreitete Auffaßungsweise, die der §. nur darum noch nicht mit dem eigentlichen Worte Styl benennt, weil dieser Begriff noch nicht erläutert ist. Wir streifen hier diesen Gegenstand nur erst von der Seite der subjectiven Freiheit des Künstlers und können soviel allerdings vorläufig sagen: es ist schon aus der Geschichte der Phantasie oder des Ideals klar, daß die ästhetische Anschauung der Zeiten und Völker jedem Stoff einen ihrem Wesen entsprechenden Hauch, Wurf, Schnitt geben muß, den nun der einzelne Künstler als unbedingt gültig vorfindet. Stört ihn auch dieß nicht

im freien Componiren? Bestimmte Grenzen sind hier allerdings zu ziehen. Einmal: so lange diese herrschende Haltung das Belebte und Beseelte der Darstellung in architektonischer Weise fesselte, blieb freilich der Composition wenig Spielraum, und auch als diese Starrheit der Anordnung sich lüftete, der Geist der Behandlung jedoch von einem nicht rein ästhetischen Gesetze beherrscht blieb, war die, obwohl schon freiere, Composition immer noch in gewisse Grenzen der Unfreiheit gebannt, denn wie kann ich z. B. im Gemälde den Contrast der Ruhe und Leidenschaft entfalten, wenn ein devoter Bann alle leidenschaftliche Bewegung von den Figuren ausschließt? Diese Hemmung des Künstlers ist jedoch keine von außen gegebene, er ist ein Kind derselben Zeit und Anschauung, er bindet sich ebensosehr selbst, als er gebunden wird. Da aber der Geist in ihm freier wirkt, als in der Masse, so wird auch der Moment eintreten, wo er diese Schranken durchbricht, und nachdem sie durchbrochen sind, bleibt von jenem herrschen-Haltungs-Gesetze nur noch ein zarter Schleier, der unbeschadet der individuellen Freiheit in der Kunst-Thätigkeit sich über die Anschauung legt. So hat in Italien schon Duccio von Siena die architektonische Composition durchbrochen, aber noch Raphael hat bei voller Höhe der freien Erfindung und Composition den mystischen Hauch und einen gewissen Geist der Gebundenheit des Mittelalters erst in seinen späteren Werken zurückgelegt. Daß aber in den Zweigen der Kunst, welche an ein mathematisches Gesetz durch ihr Wesen gebunden sind, der Styl einer Zeit die freie Composition nicht aufhebt, beweist die unendliche Fruchtbarkeit innerhalb derselben Grundformen in der gothischen Baukunst, besonders dem Ornament.

2. Kunstkenner gab es in Zeiten, da die Kunst ein organischer Zweig des öffentlichen Lebens war, im jetzigen Sinn eigentlich nicht. Die Kluft der Stände war nicht ausgebildet; es gab einen Unterschied der Bildung, einen Gegensatz von Wissenden und Nicht-Wissenden, aber verglichen mit der modernen Zeit waren sie alle miteinander naiv, erfreuten sich an denselben Stoffen, an derselben Auffaßung und es gab keine Kunstliteratur. Im Mittelalter wirft sich allerdings die Adelspoesie mit ihren romanischen Stoffen in Gegensatz gegen die Volksdichtung, gerade jene machte aber an die Composition nicht zu viel, sondern zu wenig Anforderung; die Stoffe der bildenden Kunst waren für das ästhetische Bedürfniß aller Stände dieselben. Als Kunstkenner sind in solcher Zeit dem Künstler gegenüber nur theils die übrigen Künstler, theils die obwohl nicht wesentlich abweichend von der Volksbildung, doch feiner Gebildeten anzusehen; der Künstler wird ihre strengeren Forderungen im Auge haben, er wird sich, wie sie, auch in einzelnen Maximen Rechenschaft von den Kunstgesetzen geben, allein es gibt keine Kunstwissenschaft, keine literarische Kritik, der Künstler schwimmt mit jenen Einsichtigeren sammt

dem Volke in demselben Elemente allgemeiner Unbefangenheit, er will ihnen Freude machen und macht ihnen Freude; die relativ größere Bestimmtheit ihrer Forderungen kann ihn daher nur heben und fördern. Auf dieser allgemeinen Grundlage lebendiger Einheit der Kunst mit dem Volksgeiste war das in Griechenland von der Gymnastik aus durch alle Künste verbreitete Prinzip der Agonistik etwas ganz Anderes, als die modernen Concurse. Das Urtheil über den Kunstwerth der Wettstreiter war der Ausdruck des im Volke lebenden Kunstsinns, der Preis war Ehre und Ruhm des Siegers und seiner Vaterstadt, das Geschenk nur das Zeichen davon. In so naturvollen Verhältnißen ist der Ehrgeiz ein durchaus edler und großartiger Sporn der Kunst, der fruchtbare Reiz der allgemeinen Oeffentlichkeit des Lebens für die künstlerische Phantasie; der Festjubel eines Volkes schwebt weckend und begeisternd bei der Erfindung und Entwerfung des Kunstwerks vor dem innern Auge und feuert zur höchsten Entfaltung aller Kräfte an.

§. 504.

Das einzelne Kunstwerk entsteht auch in diesem organischen Lebenszustande der Kunst seltener durch den unmittelbar zufälligen Anstoß des Naturschönen (§. 393), als durch Bestellung. Vorausgesetzt aber, daß der Künstler keine Bestellung annimmt, deren Gegenstand er nicht sofort zum innern Motiv erheben kann, so ist dadurch die Zufälligkeit, wie ihrer das künstlerische Schaffen bedarf, keineswegs aufgehoben, sondern nur auf eine andere Stelle gelegt und daher die Freiheit desselben keineswegs gehemmt. Jene Bestellungen gehen meist von Gemeinschaften aus und in ihnen steht sich der Künstler eine von hemmender kritischer Einrede noch freie volksthümliche Oeffentlichkeit gegenüber.

Schon zu §. 393 (B. II. S. 341) ist auseinandergesetzt, wie die Bestellung keineswegs unserer Forderung eines zufälligen Anstoßes durch einen vorgefundenen naturschönen Stoff widerspricht. Nur in der Dichtkunst verhält sich dieß anders, selbst die Musik läßt sich eher einen Stoff geben, als sie; wir können aber die allgemeine Betrachtung durch Eingehen auf diese besondere Natur der geistigsten Kunst hier nicht unterbrechen. Es darf nun hier vor Allem nicht vergessen werden, daß der Künstler nicht von der Luft lebt; er ist abhängig und diese Abhängigkeit, weil seine Thätigkeit nicht zu denen gehört, die, weil sie einem täglichen Bedürfnisse dienen, ihren immer gleichen Gang gesichert gehen, doppelt fühlbar und in dem bittern Wort ars mendicat ausgesprochen. Das Gefühl der Abhängigkeit bei der Höhe des innern Berufs der Kunst wird dem ächten Künstler zum Stachel eines um so edleren, wiewohl von Reizbarkeit nicht

freien Stolzes; dieser gebietet ihm, sich suchen zu lassen, aber keineswegs verbietet er ihm, sich Aufgaben geben zu laßen, sondern nur, solche Aufgaben anzunehmen, denen er nicht ansieht, daß das, zunächst durch einen fremden Willen gegebene, Motiv dem Genius zusagt und sich zu einem eigenen, inneren erheben läßt. Darüber gibt eine kurze Meditation dem Künstler Licht und fühlt er, daß der Stoff seine Phantasie als ein ihr entsprechender erfaßt, so ist es eben, als hätte er ihn selbst entdeckt; die Stelle der Entdeckung ist nur eine andere geworden, er findet ihn, statt direct in der Welt des Naturschönen, durch Vermittlung der Besteller. Doch wenn man auf eine andere Seite sieht, nämlich auf die subjective der Composition, so scheint die Bestellung allerdings mehr Hemmendes zu enthalten, als die kurze Andeutung zu §. 393 und die gegenwärtige Erwägung aussagt; sie gibt nämlich häufig nicht nur den Stoff, sondern auch einen allgemeinen Umriß der Composition, und zwar noch näher beschränkt durch die Bedingungen des Gottesdienstes, des Locals, der Wandfläche, Aufstellung u. dgl. Allein wie zu §. 393 gesagt ist: ein Gegebenes umbilden beweist mehr Freiheit, als objectlos machen, was man mag, so wird dem schöpferischen Geiste auch diese Fessel zu einer Quelle erhöhter Selbstthätigkeit werden. Gerade die gegebenen Bedingungen werden von ihm genöthigt, sich in neue, fruchtbare Motive zu verwandeln, er kann ihnen gegenüber dieß und jenes, was er bei völlig freier Regung gekonnt hätte, nicht, aber er kann Anderes, er erzeugt gerade in diesen Bedingungen das individuelle Kunstwerk. Welche fruchtbare Motive haben Baukünstler aus Schwierigkeiten des Orts und Bodens, Maler aus bestimmten architektonischen Flächen gezogen! Auch das Material kommt theilweise vorläufig schon hier in Betracht, denn anderweitige Umstände können ein solches fordern, das der Kunstweise an sich weniger günstig ist, oder das gewünschte überhaupt nicht zur Hand sein: auch diesem Hinderniß entlockt der ächte Künstler Schönheitsquellen, er weiß z. B. Holz oder Backstein, wo ihm gewachsener Stein ursprünglich willkommener gewesen wäre, zu neuen, bedeutenden Motiven zu benützen. Eine neue Schwierigkeit scheint sich jedoch aufzudrängen, wenn man erwägt, daß bei der Bestellung das Gegebensein von außen nicht zu Ende ist, nachdem der Künstler den Auftrag sammt seinen nähern Bedingungen angenommen hat. Nichts ist nämlich schaamhafter, heimlicher und will unbelauschter sein, als das Bewußtsein des Künstlers in den Momenten von der Conception bis zum Abschluße der Composition des Kunstwerks; gerade darin aber kann er sich gehemmt sehen durch den Willen der Besteller, deren Bewußtsein dem seinigen während dieses innern Prozeßes belauschend, controlirend, überwachend gleichsam über die Schulter ins Blatt sieht. Diese wirklich drückende Hemmung tritt jedoch in dem Zustande, von dem hier noch die

Rede ist, am wenigsten ein. Der öffentliche und volksthümliche Charakter des Lebens äußert sich auch darin, daß die Bestellungen vom Staat, von einer Stadt, Corporation, einem Kloster u. s. w. ausgehen; die Gemeinschaft aber ist ein Theil des Volks und in naiver Zeit so wenig kritlich, als dieses; man bestellt und läßt dann den Künstler frei gebahren, man vertraut ihm, daß er es recht machen werde, man bestellt zunächst für sich, doch nicht um das Kunstwerk einzusperren, sondern um es in Tempel, Kirche, Halle Rath= nnd Stadthaus u. s. w. allem Volke beständig offen zu halten, und dem Künstler von seiner Seite schwebt nur dieß unbefangene Gesammt=Subject vor, es sind aller Augen, die auf ihn warten, es ist nicht die Lorgnette launischer Einzelner, die er zu berücksichtigen hat und welche die Freudigkeit seines geheimen Schaffens stört. Geht die Bestellung, einen Wettstreit eröffnend, an mehrere Künstler, so fällt ohnedieß alles wirkliche oder vorgestellte Dareinreden weg, denn da ist vorausgesetzt, daß derselbe Gegenstand auf verschiedene Weise behandelt werden könne, und erst auf die Vergleichung der vollendeten Werke gründen die Besteller und Schiedsrichter ihr Urtheil.

§. 505.

Anders ist es, wenn der vom nationalen Boden entwurzelten Kunst die vollendete Trennung von Volk und höherer Gesellschaft gegenübersteht: jetzt wird der Künstler in der Darstellung von Stoffen, die dem Volksbewußtsein fremd sind, von dem gelehrteren Gesichtskreise und der Willkühr Einzelner, in der Auffaßungsweise von der Convenienz und Ueppigkeit, in der Composition von der Einrede eitler Kennerschaft abhängig.

Dieser §. faßt Zustände zusammen, die im Allgemeinen als Verfall zu bezeichnen sind. An der Grenze derselben liegen allerdings gewisse Uebergänge, wo zunächst trotz der veränderten Stellung der Kunst die Stoffe noch dem Volke verständlich bleiben und demgemäß auch zwischen der Behandlung des Künstlers und dem Volksbewußtsein noch ein Band bleibt, das sich aber allmählich lockert. Als in Griechenland zur Zeit Alexanders des Großen die Kunst anfieng, dem Despotismus dienstbar zu werden, blieb sie doch verhältnißmäßig noch öffentlich, dem Volke verständlich. Die Stoffe wurden zum größeren Theil noch dem geläufigen Kreise des Mythus und der Heroensage entnommen. Freilich rieß nun auch die schmeichlerische Verherrlichung der Person der Fürsten ein und sofern sich die Kunst zu diesem herrschenden Stoffe bestellungsweise hergab, war, sobald nicht wirkliche Größe dieser Person den Künstler so stellte, daß er in ihr selbst ein Allgemeines, eben das Volksbewußtsein, aus=

drücken konnte (was bei Alexander dem Großen allerdings noch der Fall war), die Entweihung in das innerste Leben der Kunst hineingetragen. Auffaßung und Composition wurden zunächst insofern unfrei, als sie der beliebten Vergötterung fürstlicher Personen und der herrschenden Richtung auf Glanz und Pracht dienen mußten. Doch verständlich blieb jene Uebertragung immer noch und dieser Prunk verwöhnte zwar, entfremdete aber nicht. Kurz im Alterthum war eine solche Zerreißung des Bandes zwischen der Kunst und dem allgemeinen Volksleben gar nicht möglich, wie in der neueren Zeit, und den letzten Grund davon giebt §. 342 mit den Worten: „die Sittigung hat keine völlig fremden Elemente zu überwinden"; auch die sinkende Kunst lehnt sich nicht an fremdartige, nur dem Gelehrten verständliche Stoffe. Weit eher könnte man in der römischen Kunst die Anfänge einer bis in den inneren Kreis der Volksvorstellungen hineinreichenden Entfremdung nachweisen, denn schwerlich waren im späteren Rom die Darstellungen aus fremden Religionen, der ägyptischen, persischen u. s. w., dem Volke ebenso verständlich, als den Bestellern. In der neuern Zeit gieng vom sechszehnten Jahrhundert an die Kunstpflege von den Gemeinden, Corporationen und somit vom Volke mehr und mehr an Fürsten, Höfe, reichen Adel über. Dieser Dienst war jedoch für einen Leonardo da Vinci, M. Angelo, Raphael, einen Rubens nicht erniedrigend, wie ein ähnliches Verhältniß für spätere Künstler. Zwar dringt nun der entfremdende Keil der gelehrten Stoffe zwischen Volk und Kunst ein: neben den christlichen Mythus und Sagenkreis der antike nebst der alten Geschichte; allein die Bekanntschaft mit diesen Stoffen ruhte bei dem Adel und den Fürsten doch nicht auf einer Bildung, welche dem Volke so fremd gegenübergestanden wäre, wie später. Die ungemeine Freiheit, die man sich gegen die Gesetze objectiver Treue der Darstellung herausnahm, war ebensoviel Gewinn für das Band zwischen Kunst und Volk; der reiche, der fürstliche Besteller hatte sich so gut wie der Künstler und das Volk diese Stoffe in die Formen seiner Zeit übersetzt und sie waren nur Gefäße, worin man einen geläufigen, menschlich vertrauten Inhalt, die Stimmung der Zeit, jenes Gefühl der Emanzipation goß, das diesen Jahrhunderten eigen war. Man denke nur an die Farnesina, an die venetianische Schule, man denke an das verständliche, vertraute Gewand, das in Shakespeares Hand die antiken Stoffe anlegen. Zudem waren die Bestellungen, obwohl mehr und mehr von Einzelnen ausgehend, doch für die Oeffentlichkeit bestimmt; selbst der Pallast war offen und leicht zugänglich; die Stanzen im Vatican waren etwas ganz Anderes, als das hermetisch verschlossene Haus des sammelnden Engländers. Erst im siebzehnten Jahrhundert beginnt Cabinetsmalerei, Kammermusik, Hoftheater. Hatte der Künstler den höheren Ständen gegen-

über, als sie dem Volke in der Form ihres Bewußtseins noch näher standen, trotz dieser Wendung zu einer einzelnen Volksclasse hin noch ungleich freiere Bewegung in Erfindung und Anlegung seines Werks, so vollendete sich nun erst und dauerte tief in das achtzehnte Jahrhundert herein zugleich mit der Losreißung vom Volke seine Abhängigkeit von der höheren Gesellschaft. Nicht mehr das Bewußtsein, die Sitte und Stimmung eines Volksganzen wird in die fremdartigen gelehrten Stoffe, in die entstellte Antike gelegt, sondern nur der Geist und die Culturformen des Hofs und Adels. Composition, Styl, alle Formen werden conventionell über Einen Leisten geschlagen und die Kunst wird so sehr von der Bestellung beherrscht, daß selbst die am unmittelbarsten subjective Form der geistigsten Kunst, die lyrische Poesie, stückweise zu festen Preisen nach der Anzahl der Verse u. s. w. bezahlt wird. Wir stehen hier an demselben Puncte, der in §. 476 dargestellt ist, nur daß wir ihn jetzt von einer andern Seite, nämlich vom Standort der Frage nach der Freiheit der innersten geistigen Thätigkeit des Künstlers, auffassen und daß uns der dagewesene Zustand jetzt nicht als etwas Historisches beschäftigt, sondern als eine Form, die immer möglich und, nur nicht als herrschende, sondern an den Rand gedrückt, auch in guter Zeit wirklich ist. So kann das Conventionelle auch in besserer Zeit als ein Stützpunkt für Einführung idealerer Formen in Opposition gegen herrschenden Naturalismus aufgenommen werden, wie von Göthe auf dem Theater zu Weimar. Daher ist die höfisch geregelte Kunst nicht immer, begreiflicher Weise aber häufig zugleich ein Dienst der Lüsternheit und pikanter Effecte; denn eine vom gesunden Volksboden losgerissene Gesellschaft wird mehr oder weniger die wahre Grazie immer mit jenem reflectirten Kitzel der zurückgetretenen Sinnlichkeit (§. 73) zu verwechseln geneigt sein.

§. 506.

1 **In vollen Gegensatz gegen diese Bindung wirft sich die Kunst, wenn sie
von dem innern Bilden des Ideals ohne Vermittlung einer den Zuschauer im
Auge haltenden Besinnung zum Darstellen überspringt. Dieß unmittelbare Schaffen
aus der Begeisterung läßt jedoch nicht einmal jenen innern Prozeß (§. 393—399) zur
Reife gelangen und die scheinbar unbedingte Freiheit schlägt in Mechanisirung
und vollständige Abhängigkeit von dem auf die plötzliche Geburt wartenden
2 Zuschauer um, besonders im eigentlichen Improvisiren. Auch wird eine solche
Kunst durch ihren Naturalismus dem ungeläuterten Volkssinne dienstbar.**

1. Auch dieses Verhalten der Phantasie ist in §. 478 als eine historische Form aufgeführt worden, steht aber hier als eine Erscheinung,

wie sie im Kampf mit dem Zustande unfreier, heteronomischer Gesetzgebung der Kunst jederzeit hervortreten kann; daher werden hier zugleich andere Erscheinungen angeknüpft, die einer revolutionären Kunst nur in Einem Momente verwandt sind, aber gerade durch die Aehnlichkeit im Unterschied ein lehrreiches Licht auf das Zweifelhafte und Gefährliche jener Kunst werfen, die mit dem Losungswort Genie das Prinzip der unmittelbaren Eingebung, der Ursprünglichkeit, der Göttlichkeit des ersten Wurfes von dem ebenso wesentlichen Gesetze jener neuen tiefen Besinnung trennt, welche in dem Momente des Uebergangs von der innern Dichtung zur äußern Darstellung eintreten soll. Diese Besinnung, dieses Stillestehen auf der Schwelle zwischen Phantasie und Kunst schließt nach dem Standpunct unserer gegenwärtigen Erörterung wesentlich eine Rücksicht auf die wahren Anforderungen des Zuschauers in sich, die Compositionsgesetze kommen zur Ausführung durch die Vergegenwärtigung einer objectiven Nothwendigkeit, die ebensosehr ein subjectives Bedürfniß der Zuschauer ist. Die revolutionär geniale Kunst dagegen macht an den Zuschauer die Anforderung, daß er sich als hinreichend vertreten ansehe im hervorbringenden Genie selbst, wie es seinem innern Schaffen zusieht, als ob dieses nicht zu sehr Partei wäre, um für einen solchen Vertreter gelten zu können, und erlaubt nun dem Künstler, diesem so der Garantieen beraubten Zuschauer sein Werk ohne Weiteres zu octroyiren. Jenes Zusehen ist aber überdieß, wo das Moment der Begeisterung einseitig gilt, schon im ersten Acte, dem erst innern Erzeugen des Ideals, ein unzureichendes: die Besonnenheit steht hier nicht mit der Begeisterung auf gleicher Höhe, wie §. 397 verlangte; das Kind wird nicht nur nach der geistigen Geburt nicht an der mütterlichen Brust gehalten, bis es gehen lernt, um in die Welt zu treten, sondern es wird im Mutterschooße selbst nicht ausgetragen. Das wirkliche Genie, ein Göthe, wird selbst diesen stürmischen Frühgeburten seinen Geist einhauchen, und ein Götz von Berlichingen verrieth den Schöpfer einer neuen Kunst, obwohl er „ohne Plan und Entwurf, ohne weder rückwärts, noch rechts, noch links zu sehen“ gearbeitet war, aber das ganze Prinzip ist falsch; es hat seine einseitige Berechtigung im Kampfe mit der conventionellen Kunst; es stürzt die fremden, von außen aufgedrungenen Gesetze und kann die neue, freie Gesetzgebung noch nicht schaffen, es wirft einem Extrem ein Extrem entgegen, es steht, wie alle Revolution, in der dunkeln Mitte zwischen Zerstören und Schaffen. Shakespeare wurde zur Zeit der conventionellen Kunst für ein wildlaufendes Genie gehalten, weil sie ihre Afterweisheit bei ihm suchte und so seine wahre Weisheit und Besonnenheit nicht fand. Die Falschheit des Prinzips erweist sich aber wesentlich dadurch, daß es in sein Gegentheil umschlägt. Das Publikum nämlich ist vorauszusetzen

als ein solches, das die revolutionäre Stimmung mit dem Dichter theilt; die Naturrohheit wird Mode; der Dichter kennt diese Forderung seiner Zuhörer, liebäugelt mit ihr, das Unabsichtliche wird absichtlich und unversehens ist der freie Göttersohn ebenso ein Knecht der Menge geworden, wie der Sklave des Hof- und Adelsgeschmacks. Jetzt wird das Naturwilde selbst mechanisch, selbst nach der Schablone verfertigt, die Styllosigkeit wird zum Style.

2. Improvisiren im eigentlichen Sinne heißt, in Gegenwart von Zuhörern über ein von ihnen gegebenes Thema ein Gedicht vortragen, das in einer möglichst kurzen Frist der Besinnung entworfen ist, im Vortrag aber erst ausgeführt wird. Diese Caricatur der blitzschnellen ersten Operation der Phantasie, wodurch das Schöne geschaffen wird, ist neuerdings mit Recht verschollen. Die geniale Schnelligkeit soll durch diesen Act recht in ihrer Geburt dem Publikum vorgezeigt werden, verliert aber eben durch dieß Vorzeigen, dieß Belauschenlassen des schamhaft Verborgenen und Geheimen ihren Sinn oder wird vielmehr in ihrem Wesen aufgehoben. Denn durch die wirkliche Gegenwart der wartenden Zuhörer ist die Schnelligkeit statt einer Naturschnelligkeit eine pressirte Schnelligkeit und diese bringt nichts zu Tage, als handwerksmäßiges Zusammenleimen von Gemeinplätzen, fertigen und landläufigen Bildern, Reimen und dergl. Die italienischen Kunst-Improvisatoren sind bekanntlich aus den Volks-Improvisatoren hervorgegangen, welche uneigentlich so heißen, wenn sie fremde epische Gedichte vortragen, dem eigentlichen Stegreifdichter aber näher stehen, wenn sie Novellen, Mährchen aus freier Hand, doch nach einem gegebenen Stoffe und mit vorhergehender Ueberlegung des Plans vortragen, wie dieß bekanntlich noch heuzutage in den Straßen der ital. Städte geschieht. Diese sogenannten Improvisatoren weisen zurück auf die Rhapsoden Griechenlands und diese führen in letzter Linie auf das ursprüngliche Entstehen des epischen Lieds und aller Poesie überhaupt, das nun allerdings als ein unter den Augen wartender Zuhörer werdendes vorzustellen ist. Allein da ist die Sage vorher von Mund zu Munde gegangen, ein Stück aus ihrem Kreise, den er freilich zugleich erweitert, ergreift der Volsfänger, die Anlage und Composition ist ihm aber im Wesentlichen durch die Sage selbst gegeben, nur die spezielle Ausführung improvisirt er, und auch diese nicht ohne eine vorhergegangene Meditation in stiller Einsamkeit und für Zuhörer, welche nicht die Absicht haben, die Schnelligkeit seines Hervorbringens zu controliren, sondern mit ihm, dem Begeisterten, seine Begeisterung durch die ihrige verdoppelnd, sich der Herrlichkeit ihrer Heldenbilder freuen. Es gilt dieß auch der technischen Form, die gleichzeitig mit dem Inhalt wuchs und wurde; wir müssen uns ein Versuchen derselben unter Begleitung des musikali-

schen Instruments vor der Ausführung in einem Zuhörerkreise vorstellen, und nachdem sie schon gefunden war, begegnen wir den bekannten stehenden Wendungen, Bildern, metrischen Sätzen, namentlich Vers-Endungen, welche nun diesem naiven Improvisator freilich ein Aushilfebedürfniß waren, wie jenem Kunst-Improvisator, aber der ganze Prozeß ist himmelweit von dem des letzteren verschieden und gehört unter den Begriff der naiven Kunst, der seines Orts aufgeführt werden wird. Dem falschen Bilde der Ursprünglichkeit in der künstlichen Improvisation nähert sich nun aber die Dichtweise der revolutionären Genialität in dem Grade, in welchem sie sich von ihrem Prinzip zur Renommage der Plötzlichkeit im Produziren verleiten läßt. Der Ort für dieses Glänzen ist eigentlich das gemischte Gebiet des Geselligen und Aesthetischen, wo der Wettstreit im Hinwerfen gereimter bonmots und dergl. berechtigtermassen vom Hebel der Bewunderung wartender Zuhörer beschleunigt wird; doch hat Mancher, dessen Talent zu höherer Leistung berufen war, hier seine Kräfte vergeudet, z. B. Schubart, der gleichzeitig ein Gedicht machte, einen Brief dictirte und dergl. Kunststücke mehr. — Es erhellt nun, daß diese ganze Form, selbst die freiere unter 1. dargestellte, nur der Poesie angehören kann; fordert aber selbst diese geistig rasche Kunst ein hinreichendes Meditiren in ungestörter Einsamkeit, so wird man im Gebiete der bildenden Künste um so weniger von einem eigentlichen Improvisiren reden können, weil hier der Weg vom innern Entwurfe zur Ausführung viel länger ist: der seltene Fall genialen Hinwerfens einer Skizze in einem Augenblick, wo der Künstler nicht einsam mit sich zu Rathe gehen kann, sondern, der Besteller oder sonst eine Umgebung dem raschen Entstehen zusieht, mag als analog jener Form der Unmittelbarkeit in der Poesie angeführt werden. Die Musik liegt ungleich näher und bietet verwandte Erscheinungen dar. Besonders belehrend ist aber das Schauspiel in seinen früheren Versuchen, sich als Stegreifspiel von der Dichtkunst loszumachen und ganz der Eingebung des Augenblicks zu folgen; hier sieht man insbesondere, in welche tiefe Abhängigkeit vom grob naturalistischen Volkssinn eine solche Kunstweise sinkt. Darüber vergl. Geschichte der deutschen Schauspielkunst von Ed. Devrient B. 1 und 2.

§. 507.

Aus jener Unfreiheit und dieser unwahren Freiheit tritt die Kunst heraus 1
durch ihre Verbindung mit der wahren Bildung. Diese, zunächst in den höheren Kreisen durch Vermittlung der Wissenschaft erworben, drückt jedoch der von ihr freigelassenen und begünstigten Kunst vorerst einen esoterischen Charakter auf, so daß sie mitten im Elemente edler Humanität gelehrt und unvolksthümlich

2 bleibt. Künstliche Verbindungen und Mittel zu ihrer Pflege ersetzen mangelhaft die Pflege der lebendigen Corporation und bilden einen schwachen Faden 3 des Uebergangs zur wahren Oeffentlichkeit, an die Stelle der beengenden Ansprüche der Kunstliebhaberei und der aus ihr hervorgehenden Kennerschaft und Convenienz tritt, unmittelbar befangend und störend, nur mittelbar läuternd die vielstimmige Kritik.

1. Geschichtlich kann man sich den hier dargestellten Zustand am besten durch Vergegenwärtigung der Verhältnisse zwischen Kunst und Publikum zur Zeit Göthes und Schillers klar machen, es handelt sich aber allgemeiner von einer Sachlage, wie sie überhaupt die moderne Zeit durch das Zurücktreten des Bildungsmonopols von den Fürsten und ihren Höfen und das Aufleben des dritten Stands mit der soliden geistigen Bildung seiner höheren Kreise hervorgerufen hat. Daß es in Weimar und anderswo Höfe waren, welche vorzüglich die Kunst pflegten, verändert nichts an der Sache, denn diese Höfe waren geistig gehoben durch Sammlung der edelsten dem Bürgerthum entsproßenen Kräfte. Diese Zeit setzte nun aber an die Stelle der alten Kluft zwischen Volk und Adel die neue zwischen Volk und gebildeten Ständen. Die Bildung ruhte wesentlich auf classischen Studien, einem Apparate, der dem Volk im umfassenderen Sinn unzugänglich ist. Sie war menschlich rein und schön, aber esoterisch, und so auch die Kunst, die sie pflegte; der vollere Strom der wahren Oeffentlichkeit, das vollere Säfteleben, das die Pflanze der Kunst aus dem Volksboden, dem breiten Rapport mit dem Volk im Sinne ungeschiedener Einheit seiner Stände zieht, konnte noch nicht eintreten. Die Stoffe waren meist gelehrt, der classischen Welt entnommen, die Behandlung künstlerisch frei, ungehemmt von Convenienz, aber mehr oder minder ebenfalls in der classischen Anschauungs- und Gefühlsweise gehalten und daher, so viele Wirkungen aus diesen edeln Kreisen mittelbar in das Volk übergiengen, diesem doch im Ganzen fremd und unverständlich. Man vergleiche nicht etwa blos mit Göthe, sondern auch selbst mit dem populären Schiller einen Shakespeare, oder mit den damals herrschenden classischen Stoffen in der, zwar eben neu erstehenden, Malerei die Fresken, die im Alterthum, „da das Antike noch neu war," und im Mittelalter am Lichte des Tages glänzten und allen Ständen zugänglich und verständlich waren: so erkennt man, was wir meinen. Auch die romantische Schule hütete mit den gebildeten Ständen den Schatz einer gelehrten Kunst; im Stoffe griff sie wohl in das Mittelalter und das Volksleben, aber sie legte einen nur allzu subjectiven, blos dem Geweihten verständlichen Inhalt und Geist hinein.

2. Aus dieser Kunstpflege des gebildeten Bürgerthums sind die

Kunstvereine, die Kunstausstellungen, die Preisvertheilungen mit oder ohne Concurrenz bei vorgeschriebenem Gegenstande, die Anlegung von Sammlungen moderner Kunstwerke, die Verloosungen hervorgegangen: künstliche Mittel, die sich zu der Lebensfülle, welche die Kunst ungesucht aus dem flüßigen Rapport mit dem gesammten Volksleben zieht, so verhalten, wie die einzelnen Parteien, Vereine, Versammlungen u. s. w., die in einem gebundenen Staatsleben einem freieren vorarbeiten, zu diesem. Sie sind von großem Nutzen, aber sie haben alle etwas Absichtliches, Gemachtes; sie sind Nothmittel in einer Zeit, wo die Quelle der Kunst nicht frei und voll von selber sprudelt; sie zeugen von gutem Willen, haben aber etwas Armes und Knappes; sie unterstützen, fördern, wecken den Künstler, binden ihn nicht in seinem freien Schaffen, aber begeistern auch nicht; sie sammeln und vereinigen, ohne ein immanentes geistiges Gesammtleben der Künstler unter sich und mit dem Publikum zu erzeugen. An diesen Erscheinungen beschäftigt uns hier die Seite, nach der sie den Zweck haben, Kunstsinn im Volke zu wecken, nur mittelbar, sofern dieser, wenn er wirklich geweckt ist, den schaffenden Künstlergeist naturgemäß hält, hebt und treibt. Da ist es denn klar, daß das Sammeln, Ausstellen, Verloosen von Kunstwerken, die nach Zweig, Stoff, Behandlung bunt gemischt sind, durch eine zu diesem Zweck besonders gebildete Gesellschaft, neben heilsamer Anregung und rühmenswerthem Verdienst doch auch der zerstreuten Naschhaftigkeit, Eitelkeit und wohlweisen Kenner- und Gönner-Miene ächt moderne Nahrung giebt. Auch die Sammlungen alter Kunstwerke, meist in der früher geschilderten Zeit durch Fürsten angelegt, die Galerieen, sind hier zu erwähnen; ihr bildender Werth für Publikum und Künstler ist unberechenbar, aber an sich ist schon ihre Existenz ein Beweis, daß zur Zeit der Sammler die Kunst nicht wahrhaft lebte, denn wo sie lebt, werden solche Herbarien, worin Kunstwerke, von ihrem Ort, an den sie hingehören, hinweggerissen in zerstreuender, betäubender, abspannender Menge und Mannigfaltigkeit vereinigt sind, überhaupt nicht angelegt. Nur Wenige vermögen die sinnliche und geistige Abstraction zu vollziehen, daß sie dem einzelnen Kunstwerk einen einzelnen Besuch und gesammelte Betrachtung widmen. Was aber keiner großen Stadt fehlen sollte, sind neben den Abgüßen der bedeutendsten Antiken, Modellen der bedeutendsten architektonischen Werke der Vergangenheit gute Copieen der großen, namentlich monumentalen Werke der Malerei, nicht blos wegen ihres absoluten Werths für die Studien des Künstlers (die wir hier noch nicht in's Auge fassen), sondern für das Volk, damit es sehen, daher auch die moderne Kunst würdigen lerne und so ein empfänglicher und fördernder Boden für die lebende Kunst werde. Was nun aber die unmittelbare Förderung der Kunst betrifft, welche von

diesen Vereinen und ebenso von offiziellen Körpern, Akademieen, Theaterdirectionen ausgeht, so ist ohne Frage das bedeutendste ihrer Mittel die Concurs-Eröffnung mit bestimmterer oder unbestimmterer Aufgabe des Gegenstands. Zwar können im gegenwärtigen Zustande die Kunst-Wettstreite keineswegs das sein, was sie in einer Zeit der volksthümlich schwungvollen Kunstblüthe waren (§. 503, 2.); schon deßwegen nicht, weil es hier mehr darauf ankommt, der Kunst Brod zu geben, als ein Ehrengeschenk, an sich von unbedeutendem Werth, aber vergoldet vom Jubel des bewundernden Volks; doch fehlt auch die ehrende Anerkennung eines, obwohl verengten, Kreises verständiger Kunstfreunde nicht, im Wettstreit um diese Anerkennung liegt aber immer ein mächtiger, durchaus berechtigter Sporn des Ehrgeizes, und diese Bedeutung wäre zu erweitern durch Bestellung monumentaler, nicht dem Verkauf und der Verloosung, sondern der öffentlichen Aufstellung bestimmter Werke. Wie hier auch der Staat eintreten sollte, davon nachher; hier heben wir nur noch hervor, wie namentlich die Baukunst durch Eröffnung von Künstler-Concurrenzen bei allen höheren Aufgaben der drückenden und abstumpfenden Abhängigkeit des Baubeamtenthums und der schreibermäßigen Controle und Beschnipflung der Composition entrissen werden sollte. Vergl. zu diesen Bemerkungen: Handbuch der Gesch. der Malerei von Kugler II. 9, 2. (Ausg. 1837). Kunstbestrebungen der Gegenwart von A. Hallmann 1842. Schutzfragen für Kunst und Künstler in Deutschland u. s. w. von Fr. Osten. 1848.

3. Unter Kritik ist natürlich nicht die Bildung einzelner Maximen und Fällung einzelner Urtheile zu verstehen, wie solche aus einem verbreiteten lebendigen Gefühle des Richtigen nothwendig jederzeit hervorgeht. In diesem Sinn hatte das blühendste Kunstleben die vollendetste Kunstkritik und diese war der Kunst nur förderlich. Der griechische Künstler hatte es mit einem Volke von Kunstrichtern zu thun und fühlte sich dadurch nur um so höher gehoben. Die Kritik im eigentlichen Sinne beginnt erst da, wo die einzelnen Maximen, Urtheile sich zunächst zu Reflexions-Ganzen ansammeln, dann diese gesammelten Reihen unter leitende Gedanken zusammengefaßt und diese endlich unter dem Begriffe des Schönen selbst vereinigt werden. Die Kritik führt zur Wissenschaft des Schönen und wird, nachdem diese besteht, zu einer Ausübung, Anwendung derselben, doch nicht in dem Sinne, daß der einzelne Kritiker von dieser höchsten Einheit nothwendig ausgienge, sondern hier bewußt, dort unbewußt, hier unter Irrthum und Schiefheit versteckt, dort richtig angewandt zieht sich durch die breiten Massen der kritischen Thätigkeit die Einheit des Begriffs. Wir müssen nun an den Zustand der ausgebildeten Kritik den Künstler, dann das Publikum und endlich die Wechsel-

wirkung zwischen beiden halten. Der Künstlernatur steht vor Allem das philosophische Begreifen des Schönen prinzipiell entgegen; hierüber ist nach §. 68. 69. 392. kein Beweis mehr zu führen. Es gibt für den Künstler weder einen Uebergang vom reinen Begriffe des Schönen zu einer einzelnen künstlerischen Schöpfung, noch während einer solchen eine Förderung durch jenen; überdieß hat er so wenig, als das Organ, auch die Zeit, sich mit der strengen Kunstphilosophie zu befassen. Allein gleichzeitig mit dem Anbau der letztern ergeht sich sowohl die Literatur, als auch der sonstige allgemeine Verkehr in jener unendlich zersplitterten Masse einzelner Reflexionen, in welcher die Einheit des zusammenfassenden, ein gegebenes Kunstobject unter den Begriff seines Gebietes richtig subsumirenden Gedankens nur da und dort hervortritt, wie ein Zufälliges in dieser oder jener Persönlichkeit sich darstellt und auch von einer solchen nicht in jedem einzelnen Falle des Urtheils angewandt wird: ein Durcheinander unzählicher Stimmen, welches auf den Künstler nothwendig verwirrend wirkt. Aus diesem Gewirre trifft eine einzelne Reflexion der Kritik auf ein einzelnes seiner Werke oder einen einzelnen Theil desselben; sie ist vielleicht richtig, aber er nimmt sie nicht an, weil seine Total-Anschauung nicht erfaßt, der spezielle Gebrauch seiner technischen Mittel nicht verstanden ist. Es ist überhaupt das Wesen der Reflexion schon an sich, das ihm nicht weniger widerstrebt, als der höhere philosophische Begriff: die Art, wie sich Sinnliches und verständig Allgemeines in ihren Kategorieen mischen, ist für seinen Instinct zu abstract, für seinen guten Willen, einmal von der Kritik zu lernen, zu unsinnlich und für die tiefere Einsicht, von der er nur wissenschaftlich nicht Rechnung ablegen kann, wieder zu sinnlich. Dieß führt auf eine allgemeine, tiefe Schwierigkeit. Die wahre Kritik müßte auf der lebendigsten Anschauung, dem richtigsten Instincte, der innigsten Vertrautheit mit den Gewohnheiten, Bedingungen, Geheimnissen des künstlerischen Thuns beruhen. Wer sich so legitimirt, von dem wird der Künstler auch Kritik annehmen, selbst ein Göthe, der die Kritik im Allgemeinen so wenig achtete; allein im Ganzen und Großen setzt die Kritik und die Kunstphilosophie zwar eine entwickelte Kunstwelt und ein unmittelbar lebendiges Verständniß derselben voraus, aber aufsteigend zum allgemeinen Abstracten läßt sie diesen Boden hinter sich und die Zeit ihrer Blüthe ist nicht zugleich die Zeit eines vollen, frischen Kunstsinns. So kann eine Kunstphilosophie in ihren allgemeinen Sätzen richtig und doch im Speziellen von dem lebendigen Sinne der Anschauung verlassen sein. Es ist dieß allerdings ein Mangel der Wissenschaft selbst als solcher, aber er hebt sie darum nicht auf, er soll sie nur zu der Vollendung treiben, wo die tiefste Abstraction zur innigsten Durchdringung mit der Natur zurückkehrt. Bei all diesem haben wir der schlechten

Kritik, der verrenkten Wissenschaft noch nicht einmal gedacht, nicht all des Leeren, Windigen, Halbwahren und ganz Unwahren, was in einer Zeit der Vielschreiberei umherschwirrt. Kann nun ein solcher Zustand zunächst den Künstler nicht fördern, so hebt er auch das Publikum unmittelbar nicht zum ächten Kunstverständniß. Diese Masse, die „vom Lesen der Journale kommt," die „an das Beste nicht gewöhnt ist, allein schrecklich viel gelesen hat", die urtheilt, ehe sie genießt, ja, statt zu genießen, ist kein Boden für eine fröhliche Kunst; die Unterlage des wahren Urtheils, die gesunde Sinnlichkeit, die Innigkeit, Frische und Schärfe der Anschauung ist zerfressen und wie groß der Reichthum an richtigen Sätzen sein mag, welche die Kritik verbreitet, er vermag dieses Uebel nicht gut zu machen. Ein solches, ein so reflectirtes Publikum vermehrt aber zugleich den Widerwillen des Künstlers gegen die Kritik. Durch diese Auffassung haben wir jedoch keineswegs die mittelbare Förderung der Kunst durch die Kritik geläugnet. Es verhält sich mit der Kritik wie mit der Presse im Allgemeinen: das Einzelne in ihrem vielstimmigen Durcheinander zersetzt und zersprengt das Ganze der Wahrheit, verwirrt, verblendet, aber durch die bewegte Masse dieses Einzelnen zieht doch, erzeugt aus der Wechsel-Ergänzung des Einseitigen, zu Tage gefördert durch Streit und Widerspruch, als Geist des Ganzen die Wahrheit. Die Summe der Reflexionen, die sich verdrängenden und ergänzenden Gedanken der philosophischen Aesthetik müssen endlich, nachdem sie die Geister durchwühlt haben, einen Niederschlag zurücklassen, in welchem das durcharbeitete Urtheil in die Unmittelbarkeit des richtigen Gefühls zurückkehrt. Wie überall die höchste Bildung zur Natur zurückgeht, so auch hier, und wenn dieser Prozeß, welchem freilich durchgreifende Veränderungen des ganzen Volks- und Staatslebens nachhelfen müssen, abgelaufen ist, wird dem Künstler ein durch die Reflexion hindurchgegangener Kunstsinn des Publikums gegenüberstehen, der, nachdem der Reflexions-Inhalt zum wahren, lebendigen Eigenthum geworden ist, wieder mit der Sicherheit des Instincts urtheilt. Bis dahin vergesse der Künstler nicht, daß er selbst in einer reflectirten Zeit sich dem Sauerteige der Reflexion nicht entziehen kann und daß er daher in gewissem Maaße doch dieselbe Cur durchmachen muß, wie das Publikum: den Teufel durch Beelzebub austreiben, die Reflexion durch Reflexion vernichten. Es wird dieß bei Wenigen so weit gehen können und dürfen, wie bei Schiller, der seinem kritischen und philosophischen Bedürfniß eine besondere Frist entsprechender Studien gönnte, um von deren Höhe mit nur um so tiefer begründeter Ueberzeugung und verstärktem Naturdurst sich dem productiven Kunst-Instinct in die Arme zu werfen; es ist überhaupt ein solcher Durchgang nicht der an sich richtige Weg und wir haben vorhin, als wir vom Künstler im Allgemeinen sprachen, ihm nicht verwehrt, alles Kritisiren und

Philosophiren abzuweisen, aber der Künstler unserer Tage sieht sich vorübergehend einmal diesen besonderen Zeitbedingungen verschrieben. Die Rückkehr aus der Reflexion in den Natursinn, aus der Zerfahrenheit des Urtheils in den unbefangenen und geschlossenen Genuß und die ihm entsprechende Naturfülle der Production setzt aber allerdings, wie schon angedeutet, voraus, daß jener Cirkel von außen durch geschichtliche Bedingungen durchbrochen werde, von denen jetzt die Rede sein muß.

§. 508.

Die Gegenwart stellt eine Zwischenstufe dar, worin dem Drang nach 1 Oeffentlichkeit und Volksmäßigkeit in Stoff, Behandlung und Aufstellung des Kunstwerks sich Wege öffnen, während gleichzeitig die esoterische, nur auf einen Theil des Volks wirkende, vereinzelte Kunst noch in großem Umfange fortbesteht. Der Zufälligkeit jener höheren Anfänge und der Getheiltheit dieses ganzen 2 Zustands ist zunächst dadurch entgegenzuwirken, daß der Staat im Geist einer freien, zusammenfaßendenden Leitung die Kunstpflege in die Hand nimmt und so die Zukunft vorbereitet, wo in einem erneuten öffentlichen Leben der im Volk als der Einheit aller Stände erwachte Sinn sich in einer von den Körperschaften ausgehenden Hebung der Kunst ausspricht.

1. Es hat sich in unserer Zeit ein Drang geltend gemacht nach Stoffen aus der Geschichte und der lebendigen Gegenwart des eigenen Volkes und nach dem Verständlichen, allgemein Menschlichen im Leben anderer Völker, ein Drang nach einer die geistigen, sozialen, politischen Kämpfe des Lebens naturkräftig und gewaltig darstellenden Behandlung, ein Drang endlich zur monumentalen Aufstellung oder öffentlichen Aufführung des Kunstwerks vor aller Augen, so daß alles Volk sich erfreue. Ein Unterschied zwischen Kennern und Nichtkennern muß immer bleiben, aber man rede nicht von einer Blüthe der Kunst, wo nicht der Inhalt so zugänglich und gewaltig, die Form so klar, einfach mächtig ist, daß auch der nicht gebildete Bürger, der Arbeiter, der Bauer, ja das Kind sie fühlt und genießt. Es ist außer Frage, daß Monarchen es sind, welche diese Aufgabe verstanden und diese neuen Wege geöffnet haben, namentlich Ludwig von Baiern (gleich zu Anfang schon durch den glücklichen Gedanken der Arkadengemälde in München und dann durch eine Reihe großer monumentaler Unternehmungen), Louis Philipp von Frankreich (Museum in Versailles). Sie haben richtig geahnt und von oben gefördert, wiewohl sie nicht gleichzeitig von unten die Kluft der Stände durch Institute für gründliche Volksbildung zu tilgen und so ihrer Schöpfung den organischen Boden zu bereiten gewußt haben. Monumente der Baukunst, plastische Denkmale

großer Männer, Fresken in Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden sind an vielen Orten erstanden und haben der Kunst die Wege geöffnet, wo Gedanke und Composition aus dem rechten Elemente, dem des öffentlichen, geschichtlichen Bewußtseins, schöpfen kann. Die fürstliche Pflege kam dabei allerdings dem gleichzeitigen Drange des Publikums und der Kunst entgegen. Die Musik erfrischte sich am Volksliede, die Poesie kehrte dahin zurück, wo Göthe mit seinem Götz begonnen hatte, freilich ohne viel vorwärts zu bringen (vergl. §. 484); die Schauspielkunst suchte zu folgen. König Ludwig von Baiern hat vielleicht mehr für die Kunst gethan, als je ein Monarch, doch hat er ein schon begonnenes neues Leben vorgefunden, und so verhält es sich mit aller Pflege der Kunst durch Monarchen: sie erstarkt im Bürgerthum und die monarchische Sonne gewinnt ihr nur die letzten, reichsten Blüthen ab. In Florenz war gereift, was kunstliebende Päbste zum höchsten Glanze riefen, im griechischen Volke, was Perikles und später Alexander d. Gr., jener selbst ein republicanisches Haupt, zu den höchsten Leistungen steigerten. Shakespeare war ein Volkskind und arme bürgerliche Prinzipalschaften haben die deutsche Schauspielkunst zur Reife gebracht. Neben den Anfängen einer öffentlichen, monumentalen Kunst besteht in der Gegenwart die Kabinetskunst noch fort und zwar in ungleich größerem Umfang natürlich, als jener nie ganz zum Verschwinden bestimmte Unterschied zwischen Kennern und Nichtkennern es an sich bedingt. Man bedenke nur z. B. wie lang es noch dauern muß, bis das Volk in ausgedehnteren Kreisen die Schönheit der Landschaft versteht, aber eine Behandlung wie die von Rottmann, muß auch in diesem Gebiete gewaltig und im edelsten Sinne popularisirend wirken.

2. Dieß Wurzelschlagen der Kunst im Volksboden setzt nun freilich, wenn es zum Ziele gedeihen soll, neue Zustände des ganzen Staats- und Gesellschaft-Lebens voraus, wie schon zu §. 507, 2. (vergl. die Anm. zu §. 484) angedeutet ist. Die Kluft der Stände kann nicht ohne die Hilfe großer politischer Reformen überwachsen, die zerfahrene Bildung nicht ohne neue vollere Strömung des Bluts im Körper der Nationen zurückkehren in Fülle und Freude des Gefühls. Bis dahin muß aber wenigstens das Mögliche geschehen: die höhere Pflege der Kunst muß der Zufälligkeit wahrer Kunstliebe in der wechselnden Person der Monarchen entnommen und zu einer Cultus-Angelegenheit (vergl. namtl. Osten a. a. O.) gemacht werden. Die Cultministerien, geführt von den Volksvertretungen, haben nicht nur die Erziehungsanstalten für die Kunst (von denen hier noch nicht die Rede ist) zu leiten, sondern namentlich die architektonischen Unternehmungen für die Zwecke des Staats zum Mittelpunkte der höheren Hebung der bildenden Künste zu machen, die Hoftheater in Nationaltheater umzuwandeln und von diesem Mittelpunkt aus insbesondere Musik

und Poesie zu fördern, dem Gottesdienst einen höhern künstlerischen Ausdruck zu geben. Der Zustand, den wir als einen künftigen voraussetzen und hoffen, muß allerdings zugleich die immanente Religion erzeugen, welche ohne Mythus die großen geschichtlichen Stoffe der Menschheit, die ihr Cultus zum Gegenstand haben wird, dem Künstler als sichere Fundgrube monumentaler Schöpfungen anweist. Mit der Leitung der Kunst von oben muß aber eine Volks-Erziehung Hand in Hand gehen, wie sie im gegenwärtigen Dualismus von Kirche und Staat freilich überhaupt nicht möglich ist. Denken wir uns den Kunstsinn im Volke als einen durch diese verschiedenen Bestrebungen entwickelten, so muß, wie im Alterthum und Mittelalter, die Gemeinde und Körperschaft es sein, die das Beste für die Kunst thut. Das Bewußtsein aber, ein lebendiges Glied des Volks und Staats zu sein, ist allein die wahre Lebensluft, worin die Gedanken des Künstlers in großen Entwürfen frei und lebendig sich entwickeln können.

§. 509.

Nur in den §. 505 und theilweise in den §. 507 aufgeführten Zuständen wird die ästhetische Urtheilsfähigkeit mit dem Geschmacke (vergl. §. 79) verwechselt und der Künstler davon abhängig gemacht. Eine bleibende Anwendung dieses Begriffs auf dem ästhetischen Gebiete kann nur insofern berechtigt sein, als sie in positivem Sinne die äußersten Grenzen des Kunstwerks im Auge hat, an welchen dasselbe mit dem öffentlichen Urtheil über anhängende Schönheit in Berührung kommt, in negativem Sinn Alles, was den Forderungen des Schönen widerspricht, als überdieß dem ausgebildeten Gefühle für das Angenehme und Schickliche widersprechend bezeichnet.

Es ist auf diesem Puncte der Begriff des Geschmacks noch einmal aufzunehmen; denn hier ist die Rede von dem geistigen Elemente, welches den Künstler und das Publikum gemeinsam trägt und aus welchem jener Förderung und Zucht oder Hemmung und Verführung seiner inneren Thätigkeit entnimmt. Geschmack nun, sei es ein richtiger oder ein unrichtiger Begriff, bezeichnet jedenfalls ein solches gemeinsames Element, einen Reflex von gewissen Forderungen des Publikums im Geist und Gefühle des Künstlers, näher eine Eigenschaft, vermöge deren er sich jenen Forderungen zugebildet hat und zwar in der Weise der Ausführung des Kunstwerks, so jedoch, daß diese Weise der Ausführung ihren Grund im innersten Fühlen, geistigen Tasten hat. Zunächst nun erklärt es der §. für eine Verirrung, wenn dieses gemeinsame Element als Geschmack aufgefaßt wird; denn Geschmack ist im §. 79 als ein Sinn für die blos anhängende Schönheit, die Mischung des Schönen mit dem Angenehmen und sittlich Schicklichen bestimmt worden. Einfach gilt nun dieses Urtheil

jedenfalls von dem in §. 505 dargestellten Zustande. Da ist nämlich das ideal Schöne in seiner hohen Freiheit überhaupt dem Publikum unbekannt und fern, der Schönheitssinn daher auch nicht in ihm entwickelt, sondern ein conventionelles Gefühl hat sich ausgebildet, das eigentlich auf das Angenehme und Schickliche geht, und diesem soll die Kunst nicht etwa beiläufig, sondern im Mittelpuncte ihres Werkes und als oberstem Gesetze dienen. Das Wort Geschmack schon zeigt an: man legt das Werk der Kunst prüfend, dem Weinschmecker ähnlich, auf die Zunge und urtheilt nun so nicht über seine Idealität, seine künstlerische Composition, den reinen Schwung seiner Formen, sondern ob es jenen conventionellen Sinn mit feiner und süßer Oberfläche wohlthuend reize oder mit grober und harter beleidigend abstoße; für diese feine Zunge zu arbeiten macht sich nun der Künstler zur Aufgabe, so daß er statt des Schönen das Delicate giebt. Mit der Befreiung der Kunst aus der aristokratischen Ausschließlichkeit und Convenienz nahm diese Verwechslung nicht alsbald ein Ende, wie denn noch Kant trotz seiner scharfen Unterscheidung zwischen freier und anhängender Schönheit den Sinn für jene durchgängig als Geschmacksurtheil auffaßt. Aber selbst als eine reine Kunst und ihre Erkenntniß längst bestand, hielt man den Begriff noch fest und zwar jetzt neben dem Begriffe des Schönheitssinnes, so nämlich, daß man zwei Stufen unterschied, eine instinctive und eine gebildete, und die letztere nannte man Geschmack; so noch Hegel (Aesth. B. I. S. 45. Geschmack ist gebildeter Schönheitssinn). Nicht diese Festhaltung kann die richtige sein, denn Geschmack muß immer etwas Niedrigeres bezeichnen, als das Organ der Aufnahme des Schönen ist, und die Ausbildung macht daher den Schönheitssinn nicht zum Geschmack, sondern erst wahrhaft zum Schönheitssinn, aber es muß doch etwas in dem Begriffe liegen, was seine Beibehaltung selbst in dem rein ästhetischen Gebiete begründet. Dieß findet denn der §. darin, daß ebendasselbe, was seinem wahren Wesen nach dem Schönen angehört und nur von dem Sinne des Schönen, d. h. der Phantasie, aufgenommen sein will, in zweierlei Beziehungen mit einem gewissen Rechte auch unter den Standpunct jener untergeordneten Auffaßungsweise gezogen werden kann: einer positiven und einer negativen. Fassen wir zuerst jene, obwohl die negative weit die bedeutendere ist, ins Auge, so sind es offenbar nur die äußersten Spitzen des Kunstwerks, in welchen es sich mit dem Zuschauer nach der Seite des Geschmacks berührt. Es sind einzelne Ornamente in der Architektur, Faltenlegung der Gewänder und dergl. in der Plastik, in der Malerlei Kostüm, Farbenverhältnisse auf einzelnen Puncten (denn die Farbenharmonie im Ganzen und Großen liegt hoch über diesem Gebiete), Zierrathen eines Musikstücks, einzelne Bilder, Vergleichungen, Wendungen in der Poesie. Nun müßen allerdings auch

diese Ausläufer eines Kunstwerks vom innern Quellpuncte des Ganzen, also von dem Schöpfungsacte der Phantasie aus bestimmt sein, allein hier trifft die Kunst auf eine Region, wo das ästhetische Kriterium mit jenem eigenthümlichen Prüfungsorgane sich mischt, das in der geselligen Welt in der Sphäre des Angenehmen und Schicklichen, wie sie sich mit dem Schönen secundär verbindet, entwickelt und gebildet wird. Dieß ist dann ein geschichtlich bestimmtes Element, man kann es sich am besten deutlich machen an dem Beispiele Shakespeares und seiner Zeit: er und sie hatten unendlich mehr, als Geschmack, allein es war die Epoche der Schnörkel der renaissance (zwar noch sehr verschieden vom Rokoko), wie in Baukunst und Geräthen, so in der Dichtung; diese Schnörkel fehlen bei Shakespeare nicht, sie gefielen ihm und seiner Zeit: das war Geschmack und zwar hier ein schlechter. Negativ aber dehnt wohl auch ein Solcher, der Geschmack und Phantasie keineswegs verwechselt, den Geschmacksbegriff ungleich weiter aus, so daß er selbst die der idealen Erfindung näher liegenden Gegenden eines Kunstwerks, sofern er sie als verfehlt bezeichnen will, unter ihn befaßt. Dieß geschieht nun entweder nur in ganz ungenauer Bezeichnungsweise, oder es geschieht mit dem Vorbehalte, daß jene höheren Seiten allerdings eigentlich unendlich hoch über der bloßen Geschmacksfrage stehen, daß aber die Verletzungen der ästhetischen Gesetze nebenher auch Verletzungen des Geschmacks sind. Wenn man nämlich fragt, was denn eigentlich geschmacklos und abgeschmackt sei, so weiß man nichts zu nennen, wofür nicht das ästhetische Urtheil ein anderes Wort hätte: Verstöße gegen die Grundgesetze einer Kunst (z. B. einen schiefen Thurm), grobe Compositionsfehler (unmäßige Ausbildung und Hervorhebung untergeordneter Theile, unsinnige Motivirung und dergl.), verschrobene Formen, Fall aus dem höchsten Schwung in die Prosa, häßliche, falsche Grazie, Schwulst statt des Erhabenen, gesuchten Witz: alles dieß nennen wir geschmackswidrig, während es doch weit mehr, nämlich ästhetisches Vergehen ist, aber wir nennen es so, weil es zum Unschönen auch noch unangenehm ist und Maaßbegriffe verletzt, die sich in der Gesellschaft ausgebildet haben. Wir stellen uns, wenn wir ästhetische Fehler als Geschmacksfehler bezeichnen, vor, als führe sich das Kunstwerk als Mitglied in eine gute Gesellschaft von geläutertem und feinem Gefühle ein, und jene Fehler erscheinen uns nun so, wie wenn diese Person durch Unpaßendes im Anzuge, durch barocke Reden und Gebärden jenes Gefühl verletzte. Es ist also jedenfalls eine Uebertragung des Forums: der Künstler wird vor zwei Gerichtshöfen verurtheilt; und dieß mag hingehen, wenn man sich dieser Dopplung bewußt ist; wo man sie aber verwechselt und das Geschmacksforum für identisch mit dem Schönheitsforum hält, da handelt man ebenso, wie Einer, der die Plastik vom

Standpuncte des Schneiders beurtheilte, und ein Künstler, der sich diesem Forum als dem competenten und wahren stellt, hat auf das Schöne verzichtet und sich dem Schneider unterworfen, wo denn in dieser Rücksicht auf salonmäßige Taille alle Freiheit der innern Anschauung und Organisation eines Kunstwerks verschwindet.

β.

Der Rückblick auf das Naturschöne.

§. 510.

Die Unreife (§. 492) des erst innern Ideals erweist sich im Uebergange zur Ausführung auf der andern Seite als eine Verwischung der Bestimmtheit und Lebendigkeit, die der Gestalt des naturschönen Gegenstands, welcher die Phantasie zu einer Erfindung begeistert hat, eigen war. Die Schuld gegen das Naturschöne (§. 488) nimmt daher bestimmtere Form an: es ergibt sich, daß die erste Anschauung nicht genügt, daß der Künstler auf jenes mit neuer Intention zurückblicken muß, was eine Uebung und Bildung des Anschauungsvermögens voraussetzt.

Alles Angeschaute, in den Geist gezogen und hier als inneres Bild schwebend, verliert an Bestimmtheit und Schärfe, es wird hingenommen in den bewegten Fluß der geistigen Allgemeinheit, worin die Deutlichkeit des Einzelnen, der Umriß erzittert und verschwimmt. Schon zu §. 492 mußte die neue Aufgabe, welche hier ersteht, mit der Bemerkung eingeleitet werden, daß die Phantasie, obwohl sie mehr ist, als die Einbildungskraft, doch mit dieser das Schwanken der Umriße (vergl. §. 388) theile. Sie gebietet allerdings der gaukelnden Unruhe der Einbildungskraft Stillstand und reduzirt das Zerfließende und Verschwommene zur Bestimmtheit und klaren Begrenzung, allein ihr ebenfalls nur inneres Bild muß, obwohl den Träumen der Imagination gegenüber klar und scharf, gegenüber den nun aufgetretenen Forderungen der äußern Objectivität mit jenem allgemeinen Mangel noch behaftet sein. Auch dieß bekommt der Künstler in der Ausführung der Skizze zu fühlen: hier gilt es bestimmte Zeichnung, bestimmte Farben, Töne, Bilder, und er muß sich sagen, daß diese vor seinem Innern so klar nicht stehen, als er in der Freude des innern Entwerfens, in der Stunde der Vision, da das Ideal wie ein glänzendes Traumbild vor ihm erschien, es glaubte. Die Unbestimmtheit wird sich ebenso über Bewegungen, Handlungen, Sitten, wie über feste sichtbare Formen erstrecken. Die Poesie führt zwar ihr Werk auch nur der innern Vorstellung vor, aber die relative Unbestimmtheit, welche darum das Sichtbare in ihrer Darstellung haben darf, unterliegt doch immer noch

ganz andern und strengern Bedingungen, als die Unbestimmtheit des innern Entwurfs vor der Ausführung, sei es in welcher Kunst es wolle; eben in der Poesie aber handelt es sich ja wesentlich auch von Handlungen, Charakteren, Sitten, und wie sich der Maler bei der Entwerfung der Skizze fragt: wie ist denn das Ding, wie sieht es denn aus? und wie dieser findet, daß er es zu wissen meinte und vielmehr nicht weiß, ebenso fragt sich der Dichter: was thut, wie gebärdet sich, wie spricht diese Gattung Menschen, dieß Individuum in der und der Situation? und auch er muß sich oft genug sagen, daß er sich das Ding erst noch einmal ansehen muß, ehe er auch nur die Skizze vollenden kann. Die erste Anschauung muß also wiederholt werden; ist der Anstoß zur Erfindung nicht von der eigentlichen Anschauung ausgegangen, sondern von einem durch Ueberlieferung vermittelten Bilde (§. 386), so wird der Künstler vielleicht überhaupt erst in diesem Momente suchen, das blos durch Kunde innerlich Geschaute wirklich zu schauen, wie denn z. B. Schiller sich den Ton, Schnitt und Manier des östreichischen Militärs ansah, als er Wallensteins Lager schon concipirt hatte. Doch kann auch in diesem Falle etwas dem Gelesenen, Gehörten, überhaupt nur Vorgestellten Aehnliches an dem äußern Auge mehrfach schon früher vorübergegangen sein, nur daß es nicht mit Aufmerksamkeit angeschaut worden ist. In allen Fällen muß aber jetzt die Anschauung des Gegenstands mit einer Intention vollzogen werden, wie solche der ersten Anschauung, obwohl diese an sich bereits etwas Anderes, nachdrücklicher Erfaßendes ist, als die gewöhnliche Wahrnehmung, nicht inwohnte: die Absicht der wirklichen Darstellung legt dieser erneuten Anschauung eine verdoppelte Anstrengung der Organe, Concentrirung des Geistes und Kraft der Aneignung bei. Dieß setzt nun freilich zugleich eine durch frühere Versuche, Schulbildung, wirkliche Kunstpraxis erlangte Uebung der Anschauung voraus: eine Anticipation, die hier nicht zu vermeiden und auf welche schon zu §. 388, 1. (B. II. S. 325) hingewiesen ist. Der Künstler sieht und beobachtet anders, als der Laie; wer schon gezeichnet, gemalt, dichterisch geschildert hat, und zwar mit innerem Beruf, dessen Anschauen ist ein haarscharfes inneres Nachzeichnen, Nachbilden. Es wird aber diese wiederholte Anschauung auch bereits so vorgenommen werden, daß mit dem Anschauen auch die technische Nachbildung verbunden wird, so daß wir hier in noch bestimmterem Sinn einen Theil der Technik vorausnehmen müßen; diese Vorausnahme ist zu rechtfertigen, nachdem verschiedene Fälle und Formen unterschieden sein werden.

§. 511.

Dieses Zurückblicken ist zunächst ein vom Künstler stetig geübtes auf- 1
merksames Umherschauen auf alle Lebenserscheinungen, welche überhaupt in das 2

Gebiet gehören, das seine individuelle Phantasie umfaßt. Es ist aber auch ein ausdrückliches Beobachten einer einzelnen Erscheinung, welche einen Theil des Stoffes eines angelegten Kunstwerks bildet. Eine dritte Form ist die Beobachtung der menschlichen Gestalt in Folge einer eigentlichen Bestellung: das Modell, und ihrer festgehaltenen Bewegung: der Act, was sowohl zum Zwecke des Studiums überhaupt, als auch des Studiums für ein einzelnes Kunstwerk geschehen kann; ein Mittel, das, begleitet von den zwei ersten, mehr zufälligen, Formen und getragen von der schöpferischen, organisirenden Idee ebenso ungefährlich, als unentbehrlich und von dem mechanischen Sammeln des Eklektikers grundverschieden ist.

1. Der ganz eigene Fall, in welchem sich die Künste, die kein bestimmtes Vorbild in der Natur haben, Baukunst und Tonkunst, gegenüber der jetzt entstandenen Forderung befinden, kann hier nicht weiter erörtert, sondern nur so viel vorläufig angedeutet werden, daß ihnen das wiederholte Anschauen der eigenen Objectivirung des Entwurfs in der Skizze und theilweisen vorläufigen Ausführung derselben, das wiederholte Vertiefen in Bauzweck, Umgebung, Idee und Stimmung des Ganzen die aufmerksamere Anschauung eines naturschönen Objects ersetzen muß. Aber auch dem allgemeinen, den bildenden Künstler, Dichter, Schauspieler ungesucht durch das Leben begleitenden scharfen und hellen Anschauen der Erscheinungswelt, dem „lustigen und freudigen Umherschauen" (Rumohr. Italien. Forschungen B. I. S. 77) muß in jenen Künsten ein inniges Blicken auf Formen, ein Horchen auf Naturstimmen und Herzensstimmungen entsprechen. Der Künstler überhaupt nun wandelt mit andern Augen durch die Welt, als der Laie; er zeichnet sich nicht nur durch angeborne Frische und Allseitigkeit der Anschauungsgabe aus, sondern beobachtet auch mit bestimmtem Bewußtsein immer, er sieht nicht nur mehr, nicht nur deutlicher, sondern die Erscheinungen werden ihm auch schon im Beschauen zum reinen Scheine (§. 54), er ist im Mitspielen mehr Zuschauer, als der gewöhnliche Mensch, der mehr nur Mitspieler ist, und Ariosto studirte an seinem Vater, während dieser ihn ausschalt, geduldig zuhörend einen polternden Alten. Der Künstler sammelt jederzeit, sein Geist ist ein lebendiges Skizzenbuch. Dem griechischen Künstler vertrat lange das Leben mitten in der Schönheit mit vollen und offenen Augen, das Anschauen derselben in Gymnasien und Palästren, bei festlichen Reigen und Tänzen die ausdrücklicher veranstalteten Studien für das einzelne Werk (s. C. Fr. Hermann. Ueber die Studien der griech. Künstler), erst später, nach der Zeit des Phidias, tritt theilweise ein, was der §. als dritte Form aufführt. Ein besonders reiches Bild des stets offenen, stets gesammelten Künstlerblicks, den wir fordern, bildet das allseitige, unermüdlich sammelnde Belauschen des Ausdrucks der menschlichen Er-

scheinung durch Leonardo da Vinci; um aber auch Dichter anzuführen: wie muß Homer Shakespeare, Göthe die Augen immer offen gehabt haben! Hauptsächlich auch am Schauspieler ist es klar, wie der Künstler das innere Urbild der menschlichen Charakter-Erscheinung, das ihm seinen Künstlerberuf gibt, durch stetige allseitige Beobachtung ausfüllen und verschärfen muß.

2. Das vorhin geforderte stetige Umschauen ist, wie schon bemerkt, ein bewußteres, gewollteres gegenüber der natürlichen Frische der Anschauung, von der in §. 385 und 392 die Rede war, es unterscheidet sich davon wesentlich als eine Thätigkeit, welcher die Erfahrung vorangegangen ist, daß das unmittelbare Anschauen (obwohl dieß selbst schon ein energischerer Act ist, als das gewöhnliche Sehen) nicht genügt, sondern daß der Wille mit Bewußtsein hineingelegt werden muß. Dieß ist eigentlich schon Beobachten, wir gebrauchen aber diesen Ausdruck erst von einem Acte, welchem gegenüber diese Thätigkeit selbst wieder als eine mehr zufällige, unabsichtliche erscheint, nämlich von der besondern Vornahme eines einzelnen Gegenstandes zum Zwecke der intensiv verweilenden Anschauung für ein einzelnes Kunstwerk, das schon in der Composition begriffen ist, wie dafür zum vorh. §. ein Beispiel von Schiller bei der Ausführung von Wallensteins Lager gegeben ist. So wird z. B. auch der Landschaftmaler, wenn er das nach dem Vorbild einer wirklichen Landschaft erzeugte höhere Phantasiebild skizzirt hat und auszuführen gedenkt, entdecken, wie viele Einzelformen ihm zu unbestimmt vorschweben: da muß er das Zimmer verlassen und sich Baum, Busch, Schlingpflanze, Erdformen, Licht, Luft, Wasser genauer ansehen; aber auch diese bestimmtere Form ist wieder zufällig zu nennen gegenüber einer noch bestimmteren, wo Erscheinungen des Naturschönen ihrem Ort entnommen und zum gründlichen Besehen in das Atelier des Künstlers verpflanzt werden. Hier tritt jedoch der Gegensatz von zufällig und absichtlich noch einmal auf, nur daß er sich jetzt auf eine andere Seite der Sache bezieht, nämlich darauf, ob der Gegenstand der Beobachtung unterzogen wird, ohne darum zu wissen (weil er überhaupt dem Reiche des Bewußtlosen oder blos thierisch Beseelten angehört) oder so, daß er davon weiß. Der erstere Fall bezieht sich auf künstliche Beleuchtungen des Ateliers, den Gebrauch von Gliederpuppen für Kostüm, Faltengebung und dergl., auf Geräthe, Pflanzen, lebendige oder todte Thiere, die der Künstler vor sich nimmt, aufstellt, aufhängt. Diese Mittel wird Niemand verwerfen, vorausgesetzt nur, daß der Künstler ihre Mangelhaftigkeit fühlt und durch sonstige freie Beobachtung des Lebens, durch helles inneres Schauen ergänzt; aber schwieriger wird die Sache im zweiten Fall. Mit jenem Wissen nämlich tritt etwas Neues

und auf den ersten Blick sehr Bedenkliches in die Vorarbeiten des Künstlers ein. Zu §. 379 (B. II. S. 303) ist gesagt: „so sehr ist das Nichtgewolltseyn Wesen des Naturschönen, daß nichts widerlicher ist, als wenn in seiner Sphäre eine Absicht auf das Schöne als solches sichtbar ist." Schon dort ist aber dieß auch auf die Nachahmung des Gegenstands durch die Kunst übergetragen und zum voraus gefordert worden, daß derselbe in ihrer Darstellung den Ausdruck der Unabsichtlichkeit haben müße, weil sonst alle ästhetische Wirkung verloren gehe. Nun aber wird eine Person bestellt, um sich vor dem Künstler sehen zu lassen und auszuhalten, während er sie beobachtet und zugleich abbildet; diese Situation gibt ihrer ganzen Erscheinung den Ausdruck des Wissens um das Dargestelltwerden, und dieser Ausdruck ist zunächst ein Ausdruck des Gespanntseins, dann der Eitelkeit, endlich aber, da die Sache langweilig und anstrengend wird, der Ausdruck des Abgespanntseins, der Todtheit. Wir führen zunächst das Porträtsitzen an, wiewohl es streng genommen nicht in diesen Zusammenhang gehört, denn da gilt es, eben diese Person abzubilden, zwar so, daß aus ihrer empirischen Erscheinung das Urbild ihres Wesens ausgeschieden wird, doch nicht, um eine Ideal-Person hinzustellen, die zugleich individuell und zugleich Repräsentant einer ganzen Sphäre sein soll, wie im freien Kunstwerk, sondern die Grundlage bleibt immer, daß dieser Einzelne als solcher kenntlich dargestellt werde; auch wird mit dem Sitzenden kein Act vorgenommen, so daß er eine bestimmte Bewegung, einen besondern ausdrucksvollen Moment, Leidenschaft u. s. w. nachzuahmen hätte, daher ist weniger Anlaß zum Ausdruck der Eitelkeit, und doch sieht man so vielen Bildnissen zugleich mit der abgespannten Gespanntheit auch an, daß der Sitzende ein Gesicht gemacht hat. Man verlangt daher vom Porträtmaler, daß er seine Beobachtung während des Sitzens durch eine sonstige wiederholte Belauschung und durch die aus ihr entwickelte geniale Intuition des rein ausdrucksvollen Urbilds der Person ergänze. Wenden wir nun dieß auf das Modell und den Act an, wobei wir von Modellstudien zum Behufe der allgemeinen Uebung, abgesehen von der Benützung des einzelnen Modells für ein besonderes Kunstwerk, abstrahiren, weil dieß noch nicht in unsern Zusammenhang gehört. Zunächst sollte man meinen, das Modell gebe für den Zweck des Kunstwerks, das im Individuellen ja immer ein Allgemeines darstellt, zu sehr blos individuelle (beschränkt porträtartige) Züge. Es giebt allerdings Kunstwerke, denen man in diesem Sinne das Modell ansieht; z. B. Riedels Medea, Judith, Sakontala geben zu erkennen, daß hier ein sinnvoller höherer Genremaler, aber nicht Historienmaler ein weibliches Modell gefunden, das ihm passend schien, mit einem jener historischen Namen getauft und so dargestellt zu werden: ein interessanter

Fall falscher Verknüpfung einer empirisch einzelnen Anschauung mit einem durch Erinnerung und Sage verallgemeinerten, idealisirten Bilde einer Einzelperson und nützlich zur näheren Bestimmung unseres Satzes, daß die Schöpfung des Ideals ausgehen müsse von der Findung eines naturschönen Gegenstandes (§. 393); denn wenn es sich von einem großen historischen Stoff aus der Vergangenheit handelt und Porträts von den darin auftretenden Personen nicht erhalten sind, so kann dieser Satz nur bedeuten, daß das Bild desselben in der Form der Ueberlieferung (§. 386) vor die Phantasie tretend sie begeistere, Erscheinungen aus der Gegenwart und wirklichen Anschauung können dabei nur nachträglich, sofern sie dem in der Phantasie frei aufgetauchten Bilde entsprechen, als nachhelfende Momente benützt werden, überhaupt aber geht es nicht wohl an, Charaktere aus der Vergangenheit oder alten Sage, von denen kein Bildniß fixirt ist, vereinzelt und ohne Handlung als Porträt darzustellen. Gewöhnlich jedoch zeigt ein unter Abhängigkeit vom Modell entstandenes Kunstwerk den entgegengesetzten Mangel: der Künstler sieht dem Modell nur allgemeine Formen ab und bringt ein abstractes Bild ohne Individualität zu Stande, ja sogar das Nationale verwischt sich und die Actzeichnungen aller europäischen Akademieen gleichen sich auffallend (vergl. Rumohr a. a. O. Th. I. S. 69). Dieß hat seinen Grund in der Ertödtung aller Zufälligkeit, also auch Individualität durch die Absichtlichkeit der Stellung des Models und in dem das allgemeine Schema der Formen und Bewegungen aus dem Individuellen kalt heraussuchenden Auge des in solcher Weise abhängigen Künstlers. Der Ausdruck der Gespanntheit, Affectation und Abspannung kommt hinzu und gibt einem so entstandenen Bilde den Charakter der Gliederpuppe. Darum ist aber nicht alle Benützung des Modells verwerflich; es stände auch schlimm, wenn es so wäre, da nicht abzusehen ist, woher dann der Künstler, namentlich bei der Darstellung des Nackten der moderne, die Mittel nehmen sollte, sich das Unbestimmte der blos innern Vorstellung zu ergänzen. Es muß etwas dem Aehnliches, was wir vom Porträtmaler gefordert haben, nur weiter und tiefer bei dem höheren Kunstwerke, mit dem Modell geschehen und der §. stellt dieß fest, indem er die Bedingung setzt, daß die allgemeine und die ausdrücklich einzelne Beobachtung des Lebens in der Wärme seiner sich nicht belauscht wissenden Zufälligkeit und das lebendige Ideal im Geiste des Künstlers als tragende und organisirende Kraft das Modell frei verarbeiten müße, so daß es, in den lebendigen Fluß der innern bildenden Thätigkeit gezogen, der darzustellenden Erscheinung seine Naturbestimmtheit und Lebenswärme abgibt, während das im störenden Sinn Zufällige seiner Individualität und ebenso der todte Schematismus seiner Gezwungenheit von jenem innern Bilde wie von einem Feuer verzehrt

wird. Von diesem Standpunct aus leuchtet nun die Nothwendigkeit ein, daß der Künstler für Ein Werk mehrere Modelle benütze. Zunächst fordert dieß die Unvollkommenheit jedes Naturschönen als eines Einzelnen; da nun aber die Ansammlung mehrerer unvollkommener Erscheinungen immer noch keine Vollkommenheit macht, sondern der Schein des Vollkommenen rein das Werk der Phantasie ist, so kann die Benützung mehrerer Modelle eben nur die Bedeutung haben, daß der Phantasie durch ein Vergleichen gegebener Natur-Erscheinungen der Stoff gegeben werde für die organische, freie That, und zwar jetzt, nachdem wir die That der Idealschöpfung an sich längst hinter uns haben, der That in dem Sinne einer zweiten, die erste, blos innere, zum Ausdruck der vollen Lebenswärme und Naturbestimmtheit erhebenden Schöpfung. Daß dieß lebendige freie Vergleichen und Einschmelzen in die Einheit des innerlich schon vollendeten Bildes im §. als grundverschieden von der mechanischen Arbeit des Eklektikers bezeichnet wird, der ohne jene innere Schöpfung ein todtes Mosaik aus einer Vielheit empirischer Gestalten zusammenliest, bedarf keiner weitern Begründung. Zeuxis hat aus den Mädchen von Kroton, die ihm für seine Helena Modell standen, keine Allgemeinheit im Sinn der Schule der Caracci zusammengesetzt; daß die Griechen in der Zeit nach Phidias das Modell vielfach und namentlich in dieser Art der Benützung mehrerer Modelle gebrauchten, darüber vergleiche C. Fr. Hermann a. a. O. S. 29. 30, der auch Belege aus der gleichzeitigen Philosophie, daß sie dieß Verfahren als ganz gerechtfertigt ansah, und die Bemerkung von Quatremére de Quincy (Essai sur l' imitation S. 246) zu Cicero Or. c. 3 (vergl. zu uns. §. 389 B. II. S. 360) anführt: „Cicéron a spécifié le genre d' imitation individuelle, au quel ne se bornait pas le travail de Phidias; je dis au quel ne se bornait pas, parceque prétendre, qu'on ne fait pas la copie ou le portrait d' un modéle seul, n'est pas prétendre, qu'on ne se sert d'aucun modéle". Uebrigens hat das Modell seine Bedeutung nur für Form in der Ruhe, Farbe, für die Bewegung, sofern sie nicht zu stark ist, um sie willkührlich hervorbringen und einen Moment derselben festhalten zu können; für den Gesichtsausdruck der Leidenschaft ist es durchaus nicht zu gebrauchen und was von Peinigung der Modelle zu diesem Zweck erzählt wird (Seneca berichtet schon von dem athen. Maler Parrhasius, er habe einen Kriegsgefangenen gekauft und gepeinigt, um nach ihm einen Prometheus darzustellen), gehört zu den Verzerrungen der Kunst. — Mit diesen Bemerkungen ist erledigt, was zu §. 398, a. als eine dort noch nicht zu erörternde Frage über nachträgliches Benützen eines einzelnen Naturschönen bei der Ausführung des innern Bildes angekündigt ist.

§. 512.

Die erneuerte Anschauung und ausdrückliche Beobachtung setzt aber nicht nur eine allgemeine Uebung des Anschauungs-Vermögens (§. 510), sondern noch eine Bildung desselben durch wirkliche Thätigkeit am Materiale (§. 491) voraus, ja sie läßt sich von der letztern so wenig trennen, daß dieselbe wenigstens mit den ausdrücklicheren Weisen des Anschauens (§. 511, 2.) entweder als vorläufige versuchsweise Ausführung einzelner Theile des Kunstwerks (Studien) oder als schon gültige theilweise Ausführung bereits Hand in Hand geht.

Wir werden zu einer neuen Erörterung, der über die Technik nämlich, noch stärker, als bisher, hingedrängt. Schon die früher vorausgesetzte allgemeine Uebung des Blicks begreift auch die Uebung durch Technik schon in sich: nur durch Darstellen lernt man sehen, nur das Auge erkennt Formen, zu dem eine Hand gehört, welche sie schon nachzubilden versucht hat. Nimmt aber nun der Künstler ein Naturschönes ausdrücklich vor sich, um das zu unbestimmte innere Bild desselben zu schärfen und zu beleben, so sieht er es natürlich nicht blos an, sondern er bildet es sogleich nach. Auch diese wirkliche Ausführung muß, wiewohl es sich nicht mehr blos von der Voraussetzung einer technischen Thätigkeit als einer vorhergegangenen handelt, sondern eine solche nun als gegenwärtige eintritt in unsern Zusammenhang, hier vorausgenommen werden, denn sie gehört zur Vorarbeit der Ausführung und der Accent fällt nicht auf die Technik, sondern auf eine erneute Anforderung des Naturschönen an die Anschauung und Auffaßung. Unzweifelhaft gilt es von der sogenannten „Studie“ (man gebraucht das Wort im Unterschied vom Studium als allgemeiner Bildung der künstlerischen Fähigkeiten weiblich), daß sie unter den Begriff der Vorarbeit fällt. Ein einzelner Baum, irgend ein Landschaftstück, Thier, menschliche Gestalt oder ein Kopf kann nun von einem Künstler mit voller Virtuosität ausgeführt werden, aber sofern die Ausführung nur den Zweck hatte, bestimmte Formen genau zu erfaßen und in künstlerischer Nachahmung zu fesseln mit dem Vorbehalte, diese Nachahmung eines Stoffs, der nur einen Theil des Kunstwerks bilden soll, bei der Aufführung des Ganzen selbst wieder nachzuahmen, ist sie eben eine Studie. Von Studien nach Werken anderer Künstler reden wir hier nicht, denn sie haben nicht diese Bedeutung, sondern gehören zu den allgemeinen Ausbildungsmitteln des Künstlers. Uebrigens macht nicht nur der Bildhauer und Maler, sondern auch der Dichter Studien, wenn er einzelne Theile eines Ganzen aus frischer Erinnerung einer aufmerksamen Anschauung vorläufig ausführt, wobei natürlich die zweite Nachahmung wegfällt, wofern man nicht die weitere Ueberarbeitung des Concepts und die letzte Schrift als solche ansehen will. Wenn nun aber ein Naturschönes als Theil eines Kunst-

werks nicht blos vorläufig nachgebildet wird, sondern während der Ausführung des Ganzen, die gelten und bleiben soll, die erneute Anschauung zu Hilfe gezogen und ihre Nachbildung unmittelbar in das Ganze eingetragen wird, so ist freilich die Technik schon in vollem Zuge, aber das daran, daß hier mitten in diesem Zuge ein naturschöner Gegenstand zu Hilfe genommen werden muß, gehört nicht in den Zusammenhang der Technik an sich, sondern ebenfalls in den vorliegenden, welcher die aufs Neue hervortretenden Ansprüche des Naturschönen darzustellen hat, die wir nun in einen bestimmten Begriff noch zusammenfaßen müßen.

§. 513.

1 **Aus der Nothwendigkeit dieser erneuten Anschauung erhellt der bleibende selbständige Werth, den das Naturschöne trotz seiner Aufhebung in die Phantasie so lange behält, bis die Ausführung des Kunstwerks vollendet ist (vergl. §. 232, 2): es besteht neben der Phantasie ebensosehr als ihr Correctiv, als sie**
2 **sein Correctiv ist. Hienach erst erledigt sich vollständig die Streitfrage über die Naturnachahmung in der Kunst, und zwar dahin, daß diese ebendie Erscheinung, welche die Natur geschaffen, aber im Gedränge des störenden Zufalls (§. 40) Trübungen jeder Art (§. 379. 380.) ausgesetzt hat, auf ihre Reinheit zurückführt und so gereinigt in einem idealen Scheinbilde wiederholt, in der Zurückführung aber das Vorbild mit der Bestimmtheit seiner Formen und der Wärme seiner Lebendigkeit nacheifernd fest im Auge behalten muß.**

1. Solange die Phantasie ihr inneres Bild nicht völlig in die Objectivität übergetragen hat, behält das Naturschöne ihr gegenüber den Werth einer selbständigen Form des Daseins des Schönen; dieß ist der tiefere Grund, warum auch eine schon als Theil der letzten Ausführung gültige technische Nachbildung eines Modells am Schluße des vorh. §. noch aufzuführen war: erst wenn das Kunstwerk vollendet ist, verschwindet in ihm das Gebiet des Naturschönen, das in ihm dargestellt ist, ist ganz in ihm aufgehoben, so daß der ächte Beschauer nicht mehr von ihm weiß, es in seinem reinen Abbilde ganz vergißt und auch der Künstler für dießmal damit abgeschlossen hat. Auf dem ganzen Wege vom innern Bilde zur Ausführung dagegen steht das naturschöne Object noch da neben dem Bilde im Geist des Subjects, worein es eingegangen ist und in dem es verschwinden soll, es steht noch da als Richtmaaß für die Wahrheit der Nachahmung, freilich nicht für die gemeine, empirisch richtige, wohl aber als Richtmaaß für die wahre Nachbildung seiner ewigen Grundformen, wie sehr sie in ihm als Individuum getrübt sein mögen. Noch hier auf dem Puncte des Uebergangs zur vollen Ausführung, ja gerade hier in voller Kraft macht sich daher der Satz §. 232, 2. geltend,

daß gegenüber der subjectiven Einseitigkeit der Phantasie die unmittelbar objective Existenz des Schönen in der Natur das Recht ihrer einseitigen Existenz behaupte, und ebenhieher gehört die Bemerkung zu §. 391 (B. II. S. 334): „der wache Geist behält außer dem innern Bilde zugleich den Gegenstand, um jenes mit diesem zu vergleichen, und so ist freilich mit der vollen innern auch eine, das Bild an der Sache messende, äußere Objectivität vorhanden; wir haben die Natur im Rücken, dürfen sie aber nicht verlieren.“ Eine Art von Rache, die das Naturschöne an der siegreichen Phantasie noch nimmt, in die es einsinken mußte, um in ihr aufzuerstehen, einen nachgeholten Rechtsanspruch haben wir in §. 488 schon die Nothwendigkeit genannt, daß die Phantasie objectiv bilde, wie die Natur; nur eine Fortsetzung davon ist es, daß die eigentliche Phantasie nun noch diese Prüfung aushalten muß, ob sie sich aus der Willkühr und dem Taumel der bloßen Einbildungskraft wirklich erhoben habe zu ihrem Idealbildenden Acte, wozu den Prüfungsstein der Gegenstand in seiner realen Strenge abgibt: er zügelt die Phantasie, sie verstößt sich an ihm den Kopf, solange sie noch ungezogen ist. Was diese Strenge heißen will, davon wissen die Künstler zu sagen: nicht eine Blättergruppe, nicht eine Faltenmasse ist aus der Erinnerung allein zu geben, der Gegenstand will in seiner strengen Bestimmtheit noch einmal angesehen und verglichen seyn; vollends ein Ganzes, eine Handlung, menschliche Verhältnisse und Sitten: da wollen Studien jeder Art gemacht sein. Der Widerspruch, daß nunmehr die Phantasie an dem, was sie prinzipiell zu ihrem Object herabgesetzt hat, einen Widerhalt findet, der gegen sie drückt und ihr seine Strenge entgegenhält, daß sie über alles Einzelne hinausgehen muß, um aus der Trübung die wahre Form zu entbinden, und daß sie diese doch nicht finden kann ohne die Gegenwart und scharfe Anschauung dieses Einzelnen: dieser Widerspruch des gegenseitigen Correctivs ist ein vorhandener und getilgt wird er nur im fertigen Kunstwerk.

2. Daß die Streitfrage über Naturnachahmung im Prinzip gelöst sei durch die Lehre von der Phantasie §. 379 — 399 (die Zusammenstellung des Wesentlichen s. §. 398 zu 2 S. 360 im II. B.) ist schon zu §. 488 ausgesprochen aber ebendaselbst bemerkt, daß zu ihrer völligen Abwicklung noch etwas fehle, und dieß Fehlende ist jetzt völlig ergänzt. Sie weiter verfolgen hieße Veraltetes aufwärmen. Daß die Griechen, und namentlich Aristoteles, mit dem Ausdruck μίμησις einen ganz unbefangenen Sinn verbanden, ist eine längst bewiesene Sache. Besonders schlagend ist die Stelle in Aristoteles Poetik C. 25, wo er die Nachahmung geradezu im Sinne von objectiver Darstellung versteht, indem er aufstellt, der Dichter dürfe in seinem Namen am wenigsten sagen, denn nicht in diesem Sinne sei er Nachahmer; Homer sei es, der am besten wisse, was er

zu thun habe, er mache es nicht wie die Andern, die immer ihre Dichterperson vordrängen, Weniges und selten aber nachahmen, sondern nach kurzem Anruf an die Muse führe er geradezu einen Mann oder eine Frau oder sonst etwas ein und nichts ohne, sondern mit Charakter. Wie es die Franzosen mit ihrem pseudo = aristotelischen Prinzip der Naturnachahmung meinten, erfährt man am Besten, wenn man Diderots Versuch über die Malerei mit Göthes Anmerkungen liest (Göthes Werke B. 36); Diderot hält das Prinzip viel strenger (vergl. das von uns zu §. 52, 1. angeführte Beispiel vom Buckligen) ein, als Batteux (Les beaux arts reduits à un même principe), der ohne Einsicht in den Widerspruch, der daraus entsteht, den Geschmack als wählendes Prinzip neben das der Naturnachahmung stellt. Das Gesetz der Naturnachahmung löst sich im Versuche, es streng festzuhalten, in sich selbst auf, denn eigentlich im engsten Sinne die Natur nachzuahmen, ist gar nicht möglich, da selbst dann, wenn der Künstler jedes Atem durch das Vergrößerungsglas betrachten würde, nicht der ganze Umfang der Erscheinung zur Wahrnehmung und Nachahmung gelangen könnte; läßt man aber auch nur durch die kleinste Bresche ein Wählen zu, so ist das Prinzip aufgegeben. Wäre übrigens eine absolute Copie der Natur auch möglich, so ist nicht abzusehen, zu welchem Zweck man sich die Mühe geben soll, zu machen, daß die Dinge doppelt da sind, eigentlich und im Nachdruck; es müßte denn nur die Genugthuung sein, die in dem Machen an sich, in der Ueberwindung der Schwierigkeiten liegt, welche nöthig ist, um als geschickter Nachdrucker der Schöpfung diesen Schein einer Doublette hervorzubringen, und dieser Reiz der gemeinen Nachahmung ist allerdings sofort aufzunehmen, nur nicht als Seele der Kunst, sondern als einer der Ausgangspuncte der Technik. Das Prinzip der Naturnachahmung ist aber überhaupt historisch, nicht dogmatisch zu behandeln: es war der Ausdruck jener Opposition gegen die falsche Idealität, welche den volleren Schein der Natürlichkeit forderte und nun übersah, daß aus der Gerechtigkeit dieser Forderung nichts weniger folgt, als daß die Kunst eine Copie der Natur sein soll. — Der §. hebt als Ziel der Nacheiferung die Bestimmtheit der Formen und die Lebendigkeit der Natur hervor: nur der Schein dieser Lebendigkeit ist es natürlich, nach welchem die Kunst streben kann; die empirisch wirkliche Lebendigkeit des Naturschönen ist ja zugleich sein Mangel und Tod (vergl. namentlich zu §. 379 B. II S. 301 unten). Das Streben nach immer vollerem Scheine der Lebendigkeit wird sich aber als das Treibende und Bestimmende in der Reihenfolge der Künste erweisen; ganz verschieden ist der Umfang des Scheins der Bewegtheit des Lebens in den einzelnen Künsten, ebenso in ihren Zweigen und ihrer Geschichte, wie sie durch die historischen Ideale bestimmt ist.

c.

Die Technik.

α.

Ihre Voraussetzungen.

§. 514.

Soll nun auf diese Vorarbeit die wirkliche Ausführung folgen, so tritt die Aufgabe, das Material sinnlich zu bewältigen und zum Träger des Phantasiebildes umzugestalten (§. 489—491), als eine so neue und schwere hervor, daß ihre Lösung eine auf anderem Gebiet erworbene Fertigkeit in Ueberwindung eines Theils der Hindernisse voraussetzt. Dieß Gebiet ist das der mechanischen Thätigkeit für äußere Zwecke oder das Handwerk: die elementare Voraussetzung der Kunst, der Boden, aus dem sie sich erhebt und den sie, wenn sie entwickelt ist, umgekehrt wieder zu sich heraufhebt und mit ihrem Geiste durchdringt.

Welche Kluft trotzdem, daß im innern Bilde auch die Ausführung mitangelegt ist, zwischen dieser und jenem besteht, ist in und zu §. 491 dargestellt. Der Stoß der reinsten und zartesten Geisteskräfte auf das spröde Material wäre geradezu vernichtend für die Darstellungslust, wenn nicht etwas dazwischenträte, was, auf ganz anderem Gebiete ausgebildet, die Gewalt desselben vermittelnd schwächt, das Gebälke zur Brücke über die Kluft liefert. Eine Art von Fertigkeit muß der höheren, geistdurchdrungenen, welche die Kunst fordert, zu Hilfe kommen, die sich der Mensch früher erworben hat, weil sie sich leichter erwerben läßt. Dieß ist die mechanische Fertigkeit des Handwerks. Sie ist nicht schlechthin leicht, sondern die Frucht eines an sich ebenfalls schweren Kampfs mit dem Materiale, man nennt sie daher, wenn man das Wort nicht im eingeschränkt ästhetischen Sinne gebraucht, ebenfalls eine Kunst, denn in dieser weitern Bedeutung bezeichnet das Wort jedes Ueberwindenkönnen von Schwierigkeiten sinnlicher Art. Das Sinnliche ist dabei wesentlich, denn, sagt Kant (Kr. d. ästh. Urthlskr. §. 43) sehr richtig, „das, was man kann, sobald man nur weiß, was gethan werden soll, wird nicht Kunst genannt, sondern nur das, was man, wenn man es auch auf das Vollständigste kennt, dennoch darum zu machen noch nicht sofort die Geschicklichkeit hat.“ Wenn man sagt: „das ist eine Kunst“, so hat man

immer die Beherrschung eines widerstrebenden sinnlichen Objects im Auge. Zunächst nun ist es das Bedürfniß, was den Menschen mit der raschen Hand der Nothwendigkeit und des Erwerbtriebs zur mechanischen Fertigkeit führt lang, ehe er daran denkt, der schweren Masse die lebendigere geistige Form des Phantasiebilds überzuziehen. Alle Thätigkeiten aber, welche ein dem äußern Zwecke dienendes Object herstellen, sind, so schwer sie an sich sein mögen, doch darum unendlich leichter, als die künstlerische Technik, weil in ihnen das herzustellende Object dem Zwecke gemäß, dem es als Mittel dienen soll, verständig gedacht wird und die Ausführung ein reines äußeres Nachbilden des Gedachten ist: da geht es nach Schuh, Zoll, Zahl und die straffe Linie bezwingt das spröde Material. Zwar fordert man von dem Handwerker (und höhern Mechaniker, den wir trotz dem Stufen-Unterschiede, der ihn von diesem trennt, hier mit ihm zusammenfassen,) auch Instinct und innere Anschauung und die Anfänge des Handwerks, da es noch keine Meßkunst u. s. w. gab, mußten nicht blos einem gezeichneten Plan und Riß mit dem deutlichen innern Bild zu Hilfe kommen, sondern ihn geradezu durch dieses ersetzen, allein auch dieß Bild ist etwas wesentlich Anderes, als das ästhetische Phantasiebild, in welchem die Norm mit der Zufälligkeit der Individualität (§. 31. ff.) sich zu einem incommensurabeln Ganzen durchdringt. Es bedarf einer qualitativ andern Technik, um diese geistig unmeßbare Form in das rohe Material zu übertragen, einer solchen, welche bis in die Fingerspitzen durch das innerlich angeschaute Bild während der ganzen Arbeit bis zum letzten Meiselschlag und Pinselstrich von innen heraus flüßig bestimmt und durchdrungen ist. Einem so schweren Prozesse aber eben muß vorgearbeitet, der mechanische Theil der Thätigkeit muß auf einem andern Gebiete bis zur Fertigkeit vorgeschritten sein, so daß der Künstler den Handgriff als solchen traditionell erlernen kann. Diese Aussonderung eines traditionell mechanischen Theils der künstlerischen Technik darf nicht so mißverstanden werden, als ließen wir im Widerspruch mit unserem frühern Satze (§. 491) das innere Schaffen und die Technik wieder auseinanderfallen; denn es ist nur eine Unterscheidung von zwei Seiten innerhalb dieser Technik selbst: sie zerfällt als solche in einen mechanischen und einen nicht mechanischen Theil und diese beiden verhalten sich so, daß jener erlernt seyn muß, damit dieser sich in ihn ergießen könne, d. h. eine allgemeine Fertigkeit der Hand, Uebung der Sinne muß erworben seyn, damit die so gebildeten Organe in ununterbrochenem Fluße dem inneren Bilde, der Auffassung nnd Anschauung dienstbar werden und so die geistvolle concrete Technik auf die erlernte mechanische, abstracte impfen. Ich muß z. B. überhaupt fertig zeichnen und malen können, ehe ich in meine Zeichnung, mein Colorit den besondern Charakter gießen kann, der meiner

Anschauungsweise entspricht und, wenn sie eine geniale ist, einen neuen Styl begründet. Zunächst ist aber in unserem Zusammenhang nicht die Rede von dem mechanischen Theile der Technik innerhalb der Kunst, (die nun dem Handwerke gegenüber die freie heißt), sondern von der Geschicklichkeit überhaupt, die das Handwerk ausbildet, dem Ablauschen der Natur des Materials, dem Erfinden von Werkzeugen zu seiner Bewältigung, der Uebung der Hand und des Nervs, wie solche mittelbar der Kunst, die wir vorerst als gar nicht vorhanden betrachten, zu gute kommen soll. So verstanden kann unser Satz nicht besagen wollen, daß dasselbe Individuum, das Künstler werden soll, durch das Handwerk hindurchgegangen sein müße; wohl aber, wenn der Boden völlig geebnet ist für die Kunst, tritt in denjenigen Handwerken, denen ihrer Natur nach ein Uebergang zur Kunst näher liegt, als andern, diese Einheit in den Personen auf: der Baumeister wird Baukünstler, der Zimmermann, Schreiner, Küfer, Schaffler zieht nicht, um seinem Werke den künstlerischen Schmuck zu geben, den Schnitzer zu Hilfe, sondern er wird selbst Schnitzer und läßt etwa in weiterem Fortschritte das Handwerk ganz fallen, um rein künstlerische Schnitzwerke auszuführen, so daß von da an erst Handwerk und Kunst sich trennen; Peter Vischer war ein einfacher Rothgießermeister, der von der Meisterschaft des Handwerks durch die Ornamentik zur künstlerischen Composition aufstieg, aber sein Modell selbst abgoß und anspruchslos bei seiner Zunft blieb. So machten die Künstler des Mittelalters überhaupt keinen Anspruch auf eine höhere Rangstufe, als die des Handwerks, auf dessen Boden sie standen. Auch in Griechenland schied sich der Künstler dem Stande nach nicht vom Handwerker, er blieb *δημιουργὸς, χειρώναξ*, der Name *τέχνη* umfaßte Kunst und Handwerk und z. B. die großen Meister des Erzgußes fiengen so einfach an, wie P. Vischer (vergleiche Hermann. Ueber die Studien der griechischen Künstler S. 6). Dieß ist der wahre und gesunde Ausgangspunct der Kunst; wie sie technisch ihre Wurzeln im Handwerk hat, so moralisch im Marke des Volks, im Volksboden. Das Gesagte gilt nun zunächst nur von den bildenden Künsten; Musik und Dichtkunst, schon im Alterthum gegenüber den durch Handarbeit thätigen Künsten durch den Namen artes liberales höher gestellt, scheinen in diesem Zusammenhang gar nicht aufgeführt werden zu können; doch haben auch sie, bei allem Unterschiede des Materials, ihre Technik, die in eine productive und eine mechanische Seite zerfällt, und die letztere setzt eine Uebung (des Ohrs, der Hand, der Sprachbehandlung) auf anderem, beziehungsweise ebenfalls untergeordnetem Gebiete, dem des Angenehmen und Nothwendigen, auch hier voraus. — Der Schluß des §. bereitet die Wendung vor, wo sich das Verhältniß zwischen Handwerk und Kunst umkehrt: nachdem diese sich

aus jenem herausgearbeitet, neben und über ihm besteht, hat sie es wieder zu sich heraufzunehmen, das veredelte Handwerk wird ein Seitenzweig der Kunst und tritt so in einer Reihe anhängender Thätigkeiten im System der Künste wieder auf. Da hat sich denn aber das Nothwendige und Nützliche, wie es vom Handwerke hergestellt wird, bereits mit einem Höheren verbunden, das auf einem Triebe ruht, der nun gesondert als weitere Voraussetzung der Kunst aufzuführen ist.

§. 515.

1 **Ueber das Gebiet der Nothdurft, dem das Handwerk dient, erhebt sich der Mensch auf dem Wege zur Kunst durch einen Trieb, das Leben und seinen stoffartigen Ernst in einem bloßen Scheine darzustellen, der den Reiz des Ernstes, eben indem er ihn mit sich führt, wieder auflöst: den Spieltrieb.**
2 **Derselbe hängt sich theils an das Werk der äußern Zweckmäßigkeit und an die eigene persönliche Erscheinung, um verschönernd jenem den Schein der Freiheit zu geben, schmückend den Ausdruck des unendlichen Werths der Persönlichkeit in dieser zu erhöhen; theils, in selbständigerer Form als Nachahmungstrieb auftretend, stellt er entweder subjectiv durch die eigene Person des Spielenden, oder in objectiver Gestaltenbildung die Erscheinungen des**
3 **Lebens dar. Von dem Kunsttriebe unterscheidet er sich dadurch, daß der Schein, den er sucht, nicht der reine Schein (§. 54) ist.**

1. „Auf dem Wege zur Kunst", denn daß von der Arbeit für die äußern Zwecke des Lebens unzählige andere Formen des theoretischen und praktischen Thuns aufwärts zur Bildung führen, versteht sich, ebensosehr aber, daß diese, ausgenommen die geistige Thätigkeit, die der folgende §. aufführen wird, für uns, die wir die Linie, welche zur Kunst führt, fest einhalten, zur Seite liegen bleiben. — Den Begriff des Spiels müssen wir zuerst ganz einfach und anspruchslos, ohne Rücksicht auf die höhere Bedeutung, die ihm, von Kant angeregt, Schiller beilegte, vor uns hinstellen. Fangen wir bei dem Thiere an: es ist das Hauptzeichen der höheren Stellung, welche die Säugethiere in der Thierwelt einnehmen, daß sie, wenigstens in der Jugend, spielen, doch schon bei dem Vogel läßt sich das Spiel wahrnehmen. Alles Thierspiel aber ist ein Aufführen von Scheinkämpfen (wozu auch scheinbare Jagd gehört), also ein Fingiren des Ernstes, um dessen Spannung und Erregung ohne seine Schmerzen zu genießen in einem frei erzeugten Scheine. Es ist dieß ein Beweis, daß die Thiere nach der Seite der Intelligenz Einbildungskraft, nach der Seite des Willens Trieb der freien, zwecklosen Thätigkeit haben. So ist nun auch das menschliche Spiel, obzwar als ein vom Geiste durch-

drungenes spezifisch höher, durchaus ein Darstellen des Lebens in einem freien Scheine, um den Reiz des Ernstes ohne den Druck des Ernstes, die Form ohne die pathologisch materielle Schwere der Sache zu genießen, sich in die Spannung hineinzutäuschen und die Täuschung, indem sie erzeugt wird, wieder aufzulösen. Aus der nachahmenden Form nehmen wir als Beleg hiefür die Scheinkämpfe herauf, welche die allgemeinste Art auch des menschlichen Spieles sind. Fast alle Spiele der Kinder und der jugendlichen Völker sind solche Scheinkämpfe, sei es mehr im eigentlichen Sinne oder in dem des Wettkampfes. Die feineren geselligen Spiele der Erwachsenen und Gebildeten sind Wettstreite des Witzes und Scharfsinns, wobei, um das Bild des Lebens vollständig zu machen, dem Zufall ein Raum offen gelassen ist. Es darf aber nicht um fühlbaren Gewinn oder Verlust gehen, sonst ist das Spiel kein Spiel mehr, sondern artet in Häßlichkeit aus. Von diesem störenden Ernste des Spiels, der immer einen zerfressenen Zustand der Sitte anzeigt, sind jedoch die wirklichen Gefahren wohl zu unterscheiden, die mit den Kampfspielen der Volksfeste von jeher verbunden waren, denn hier liegt hinter dem Spiele ein tiefer nationaler Ernst, dem wohl bewußt ist, daß, wer im Spiele die Gefahr scheut, auch im Ernste nicht wagt; die blutigen Gladiatorenspiele der Römer aber zeigen einen starken, rohen Sinn an, dem das ächte Spiel überhaupt fremd war. Es sind nun die Hauptformen des Spiels zu unterscheiden.

a. Der Spieltrieb in der Form des Verschönerungstriebs scheint unter die obige Begriffsbestimmung nicht befaßt werden zu können. Sieht man aber die zuerst aufgeführte Form, die Verschönerung eines Products des Handwerks durch den Ueberfluß der Zierrath, näher an, so leuchtet ein, daß durch diese Zuthat das Werk, das der äußern Zweckmäßigkeit dient, ein Aussehen bekommen soll, als diene es nicht, sondern genieße ein eigenes, freies Dasein, wäre um seiner selbst willen da. Der Weg ist daher hier nur ein anderer, der Sinn aber derselbe, wie in unserer allgemeinen Auffaßung des Spiels: der stoffartige Ernst des Lebens wird nicht vorneherein frei fingirt, sondern er ist (in einem seiner Zwecken dienenden Arbeitsproducte) wirklich da, aber er wird wieder weggetäuscht. Weil das Merkmal der ursprünglich freien Fiction fehlt, ist diese Form allerdings die untergeordnetste, an sich aber darf ihre hohe Bedeutung nicht verkannt werden: sie ist es, durch die das Handwerk, wie schon zum vorherigen §. berührt ist, den Uebergang zur Kunst macht, durch sie arbeiten sich die Völker aus der Barbarei heraus, sie begründet einen Theil der Sphären, welche als anhängende in das System der Künste einzureihen sind, durch sie schlingt sich die Kunst, den Druck der Erdenschwere lösend, mit dem Leben zusammen. Ihre hohe

Bedeutung ist in anderem Zusammenhang schon §. 23, 2. ausgesprochen. — Der Schmuck der eigenen persönlichen Erscheinung ist mit der Verschönerung eines todten Products der Zweckmäßigkeit, obwohl er zunächst auch an einem solchen, der Kleidung, angebracht wird, nicht zu verwechseln, denn nicht die Kleidung wird geschmückt, sondern durch sie der Leib als Erscheinung des Geistes; der Schmuck will aber sagen, daß diese Erscheinung ein Unendliches anzeigt, das in keinem seiner bestimmten Zwecke erschöpft ist, sondern frei schwebend eine Welt in sich trägt: indem sich der Mensch schmückt, erklärt er spielend die Noth und den Drang des Lebens für Schein. Uebertreibt er es freilich, so kehrt sich die Sache um und der Schmuck, statt die Unendlichkeit seines Herrn auszusprechen, macht ihn zu seinem Narren und Knecht. Wie frühe übrigens diese Form auftritt, wie selbst der Wilde durch sie über die Arbeit für die Nothdurft sich erhebt, zeigen die höchst feinen Schmuck-Erzeugnisse selbst der rohesten Völker. — Es tritt nun aber natürlich eine höhere und selbständigere Form des Spiels erst ein, wenn ein Ganzes, ein Stück aus dem Lebensbilde vorneherein fingirt wird. Wir nennen diese höhere Form Nachahmungstrieb, ohne zu verkennen, daß es zwei Arten des Nachahmungstriebs giebt, einen stoffartigen, der im wirklichen Lebensernste unbewußt den Sitten und Gewohnheiten Anderer nachgeht, und einen freien, den eigentlich mimischen: nur der letztere gehört als eine Gattung des Spieltriebs der Aesthetik an. Mit der subjectiven Form desselben stehen wir an der Hülse, worin der Keim des Schauspiels liegt, denn die Lust, sich zu maskiren und andere Personen darzustellen, ist sein Ausgangspunct. Es ist nicht der Keim selbst, dieser liegt vielmehr, wie für das Schauspiel (Drama und darstellende Kunst), in dem geistigen Schöpfungstriebe der Phantasie; aber in dieser Gattung trifft die Phantasie, wenn sie sich äußern soll, gewisse Fertigkeiten solcher Art schon ausgebildet an, wie sie der Spieltrieb entwickelt (Mummenschanz, religiöse, nachahmende Tänze, Chöre), und eben von solchen vorausgesetzten Uebungen ist die Rede, sonst dürften wir nur einfach für alle Kunst die Spiele der Einbildungskraft, welche der Ausbildung der Phantasie vorausgehen, als Vorstufe anführen, was aber eben nicht hieher, sondern in die Lehre von der Phantasie gehört. Aber nicht nur das Drama, sondern was in allen Gattungen der Poesie objective Darstellung heißt, zieht irgendwie aus dieser vorausgehenden Verlarvungslust (die ja auch in dem mehr epischen und lyrischen, als dramatischen Göthe so stark war) Vortheil; der Tanz ferner ist ursprünglich mimische Darstellung nicht blos von Empfindungen, sondern auch von Sitten und Handlungen, und auch die einfachsten Anfänge der Musik kann man als ein Spiel ansehen, das seine Lust daran hatte, Empfindungen mit Anklang von Naturlauten nachzuahmen.

Auch auf das Thierische erstreckt sich diese Nachahmungslust: Kinder und Wilde (namentlich mit außerordentlicher Naturtreue die Indianer in ihren Thiertänzen) ahmen gern Thiere nach, dem sinnlichen Menschen ist dieß natürlich; das Nächste, wozu er nachahmend aufsteigt, werden Kämpfe sinnlicher Stärke sein, wohin eben die oben angeführten Scheinkämpfe gehören. Das Höchste aber, was dieser spielende Nachahmungstrieb zu seinem Gegenstande macht, sind Charaktere und Sitten; daher liegen die Mummenschänze und dergl. schon nahe an der eigentlichen Kunst. — Eine spezifisch andere Seite des nachahmenden Spieltriebs ist die im eigentlichen Sinn objective, welche fremde Gestalten in einem Materiale nachahmt. Die ältesten plastischen Versuche der Völker (Zeichnung und Malerei ist viel jünger, ihre Anfänge sind aber auch noch bloßes Spiel) sind in ihrem Wesen Dasselbe wie die Puppenspiele der Kinder. Auch hier jenes Motiv, das wir allem Spiel zu Grunde liegend fanden: der Mensch bereitet sich die Lust, von ebendem, was ihn als wirklich Lebendiges stoffartig umgibt, einen Schein zu erzeugen, eine zweite scheinbare Auflage; es ergötzt ihn, sich einzubilden, das Bild sei ernstlich die Sache selbst, wobei er sich doch bewußt ist, daß es bloßer Schein ist. Aber auch hier werden im bloßen Spiele Geschicklichkeiten erworben, die nachher der Kunst zu gute kommen, und zwar nicht nur der bildenden, sondern aller objectiven Darstellungsfähigkeit. Die Genugthuung des Selbstgefühls, so geschickt zu sein, ist allerdings ein wesentliches, wiewohl nur secundäres, Motiv sowohl bei dieser, als bei allen Formen des Spieltriebs. Wer die Kunst auf die Naturnachahmung stellt, erklärt sie für Spiel.

3. Der Begriff des Spiels ist allerdings schon so hoch gefaßt worden, daß dieß kein Vorwurf wäre: das „freie Spiel der Einbildungskraft und des Verstands," worin Kant (Kritik der ästh. Urthlskr. §. 9) das Wesen des ästhetischen Wohlgefallens sucht, scheint es gewesen zu sein, was Schiller (Ueber die ästh. Erziehung d. Menschen Br. 15. 26. 27.) bestimmte, denselben so zu steigern, daß er identisch wurde mit dem der Hervorbringung und des Genußes der Schönheit. Er sieht den Gegensatz des Stoff= nnd Form=Triebs, des Naturgesetzes und Sittengesetzes im Spiele ausgelöscht: indem die Idee zur Anschauung, die Anschauung zur Idee, die Pflicht zur Neigung und die Neigung zur Pflicht wird in dem freien Scheine des Spieles, kehrt der Mensch zur reinen Indifferenz seiner Unendlichkeit aus jenem Zwiespalte zurück. Es ist höchst interessant, wie Kant und er hier aus dem Dualismus der Reflexionsphilosophie herausstreben; was bei Kant die Einbildungskraft und der Zweckbegriff des Verstandes ist, das erweitert Schiller zu dem Gegensatze des Naturtriebs und der geistigen Gesetzgebung überhaupt, und wie Kant ein drittes Gebiet freien Wohlgefallens entstehen läßt, indem er zu zeigen sucht, wie

die Einbildungskraft dem Verstande den Zweckbegriff zuschiebt, der in einer harmonischen Naturerscheinung anklingt, dieser aber, weil kein bestimmter Zweckbegriff gedacht werden kann, ihn der Einbildungskraft zurückschiebt, so läßt Schiller den ganzen Dualismus von Geist und Natur im Schönen, das zugleich sinnlich und unsinnlich, zufällig und nothwendig ist, sich auflösen. Aber für diese Höhe genügt der Begriff des Spiels nicht mehr. Das Spiel erzeugt den oben dargestellten Schein, aber es erzeugt nicht den reinen Schein, d. h. es stellt dar, was nicht da ist, indem es den vom Durchschnitt getrennten Aufriß der Erscheinungen nachahmt, aber es tilgt in der nachgeahmten Gestalt nicht die Mängel des Naturschönen, es fehlt ihm die Idealität. Daher täuscht der Spielende zwar nicht sich selbst, aber er erfreut sich daran, den Zuschauer in die gemeine Täuschung zu versetzen, als wäre die Sache selbst da, nicht bezweckt er den „aufrichtigen" Schein des Schönen, der „weder Realität vertreten will, noch von derselben vertreten zu werden braucht." Kein Sprachgebrauch berechtigt dazu, jene erhabene Illusion, welche nicht Realität lügt und doch die Wahrheit aller Realität ins Gemüth senkt, unter den Begriff des Spiels da zu befaßen, wo es auf wissenschaftlich genaue Bestimmung ankommt.

§. 516.

Die Fertigkeit in der Beherrschung des Materials, welche durch das Handwerk und das Spiel erworben wird, gibt sich zuerst in einzelnen Grundsätzen Rechenschaft von den Gesetzen des Naturstoffs und seiner Behandlung, welche sich, indem von anderer Seite der reine Erkenntnißtrieb diese Gebiete betritt, allmählich zu Wissenschaften erweitern, die nun ebenfalls der künstlerischen Technik als Vorarbeit und Hülfsmittel zu dienen bestimmt sind.

Auch das Spiel muß als Ausgangspunct eines Bewußtseins über technische Regeln aufgeführt werden, denn, anfangs rein willkührlich, ordnet und organisirt es sich mit der Zeit: das verschönernde verbindet sich mit dem Handwerk und es entstehen höhere, feinere Gewerke, die natürlich ihre Regeln haben; das subjectiv nachahmende bildet sich als Tanz, Mimik u. s. w. einen Rhythmus, ein Gesetz, das objectiv nachahmende macht Erfahrungen über Material, Werkzeug und seine Handhabung, worin es natürlich auch vom Handwerk lernt. Zugleich ist aber der Erkenntnißtrieb in seinem eigenen Interesse thätig, die Natur der Dinge und die Gesetze der menschlichen Thätigkeit zu erforschen, und auf diesen verschiedenen Wegen entstehen die Wissenschaften, welche nachher Bedingungen der künstlerischen Technik werden. Natürlich arbeitet übrigens

die Kunst von ihrer Seite ebenfalls an der Entwicklung und Fortbildung derselben mit. Was nun die Ausbildungsstufen dieses theoretischen Bewußtseins betrifft, so sind theils Zeiten, theils Zweige wohl zu unterscheiden. Die Epochen blühender Kunst im Alterthum und Mittelalter haben im Großen und Ganzen mit dem Instinct und einzelnen Regeln ausgereicht, erst an der Grenze des höchsten Schwungs hat sich ein wissenschaftliches Bewußtsein über die Gesetze der darzustellenden Natur (namentlich Anatomie), des Materials, der Technik ausgebildet. Unsere und jede künftige Zeit aber trifft die Wissenschaft bereits ausgebildet an, der Schüler muß sie, soweit sie sich auf die Kunst bezieht, durcharbeiten, wobei er die Erleichterung, die sie ihm verschafft, mit einer Gefahr bezahlt, welche demnächst zur Sprache kommen muß. Unterscheidet man jedoch verschiedene Zweige, so erscheint dieser Gegensatz der Zeiten zunächst wieder beschränkt. In einigen der ersteren nämlich muß allerdings schon in der instinctiven Zeit ein theoretisches Bewußtsein vorhanden sein: ohne geometrische, mechanische, statische Kenntniße läßt sich überhaupt nicht bauen, einige mineralogische, statische Kenntnisse, ein Bewußtsein über die Proportionen des menschlichen Körpers setzt die Bildhauerkunst voraus, über den Rhythmus in Musik und Poesie entwickeln sich Begriffe und die Malerei kann ohne die Kenntniß der Perspective sich nicht als selbständige Kunstform ausbilden. Von einem systematischen Ausbau dieser Wissenschaften kann jedoch in den Epochen, deren blühende Kunst auf einer naiven Cultur ruht, nicht die Rede sein und ebenso beschränkt ist das theoretische Bewußtsein seiner Ausdehnung nach: es gibt z. B. keine Farbenlehre, keine Anatomie; Mathematik und Physik haben wesentliche Zweige, die jetzt zur Propädeutik des Künstlers gehören, noch gar nicht getrieben und diese qualitativen und quantitativen Lücken sind nur der Ausdruck einer noch unentwickelten Reflexionsbildung, wodurch der oben ausgesprochene Gegensatz im Ganzen und Großen sich wiederherstellt.

β.

Die Schule.

§. 517.

Tritt nun die Phantasie auf den so vorbereiteten Boden ein, so findet sie ihre Arbeit am Materiale zwar erleichtert, aber sie hat dem auf andern Gebieten Erlernten einen völlig neuen Geist einzugießen. Dieser Schöpfung stellt sich das Material unendlich spröder entgegen, als den in §. 514—516 vorausgesetzten Thätigkeiten: es beengt durch die sinnliche Ausschließlichkeit seiner Natur die Freiheit der Erfindung und es sträubt sich, die flüßig lebendige Form in sich aufzunehmen.

Es versteht sich, daß es sich hier nicht von einem Momente der Geschichte handelt, in welchem die Phantasie, vorher unthätig, plötzlich eingetreten wäre. Sie ist als innerer Drang gleichzeitig mit dem Handwerke, dem Spiele, der Forschung da, die ersten Versuche, ihr inneres Bild technisch darzustellen, treten nach den ersten Schritten des Handwerks u. s. w. rasch hervor und geben ruckweise jenen Vorarbeiten die Richtung nach der ästhetischen Form. Es ist nur unser wissenschaftlicher Gang, der die Gebiete streng sondern muß, um sie wieder lebendig zu vereinigen. — In §. 514 sind die Schwierigkeiten, die das Material dem Künstler entgegenhält (weßwegen wir in §. 491 ein besonderes Talent der Technik annehmen mußten), ganz im Allgemeinen ausgesprochen. Diese Schwierigkeiten sind nun durch die Vorarbeiten, von denen die Rede gewesen ist, in einem gewissen Sinne besiegt, über das Gröbste ist man hinweg, aber das Feine und damit die größere Schwierigkeit beginnt erst. Diese hat zwei Seiten. Die eine bezieht sich auf die innere Phantasiethätigkeit, auf die wir hier zurückblicken müßen. Wir haben zwar gesehen, daß der Künstler schon im innern Erfinden auch die technische Ausführung vorbildet (zu §. 491), er nimmt also die Natur eines bestimmten Materials schon bei der geistigen Thätigkeit mit in Rechnung (vergl. §. 493 Anm.); allein der Stoß auf das nicht blos vorgestellte, sondern wirkliche Material ist dennoch ein ungeheurer. Dieses trägt den streng ausschließlichen Charakter alles sinnlichen Daseins; stumm, starr, streng nothwendig steht es dem geistig weichen, flüßigen, unendlicher Möglichkeit vollen Bilde der Phantasie gegenüber. Nur gewisse Seiten der Lebenserscheinungen laßen sich in ihm darstellen, andere schlechthin nicht (auf die besondere Bewandtniß, die es mit der Dichtkunst hat, können wir hier nicht eingehen, daß sie aber für die über Alles sich erstreckende Ausdrucksfähigkeit ihres Vehikels, der Sprache, und Empfänglichkeit ihres Materials, der Phantasie im Zuhörer, andere Vortheile opfern muß, leuchtet zum voraus ein); kein Trotz bezwingt diese Grenze, er bestraft sich durch Mißlingen; die Intentionen des Künstlers müßen sich fügen und er muß vielfach noch an der Composition selbst ändern. Zudem haben die meisten Künste unter verschiedenen Materialen bald zu wählen, bald sind sie in gegebenen Fällen auf eines unter denselben beschränkt, neue werden entdeckt (Stein-Arten, Metallcompositionen, Farben und dergl.) und neue Erfahrungen sind daran zu machen. Die andere Seite bezieht sich auf die technische Ausführung. Will man sich recht klar machen, was über diesen Punct, der nun ausdrücklich hervorzustellen war, anmerkend schon zu §. 514 gesagt werden mußte, so betrachte man die Arbeit des Handwerkers oder der Fabrik nach dem Entwurfe eines Künstlers oder die Copie eines Kunstwerks aus derselben Werkstätte: nicht nur überhaupt der Mangel an Seele springt

hier auf den ersten Blick in die Augen, sondern auch die Hand erkennt man, die wohl gelernt, oder die Maschine, der man wohl aufgelegt hat, ein Material nach Winkel und Maaß zu bearbeiten, aber nicht, ihm den Schwung der belebten Form einzuhauchen. Ein anderer, ein runderer, ein geistreicherer ist der Zug der Künstlerhand, der Strich seines Pinsels, seines Modellirholzes, seines Bogens, der Klang seines Worts, aber auch dem Künstler ist das nicht im Schlafe gegeben worden.

§. 518.

Auf der andern Seite ist diese erschwerende Natur des Materials ein 1 **Widerlager, das durch seine Gegenstemmung die Phantasie ebensosehr zur Erfindung neuer Motive, die gerade den Hindernissen abgewonnen werden, als zum Heraustritt aus der Innerlichkeit und muthigen Ringen mit den äußern Schwierigkeiten reizt. Aber diese bestehen und es gilt, von vornen zu lernen** 2 **und durch eine besondere Uebung aus der geistigen Welt der Phantasie und der mechanischen, spielenden, verständigen Thätigkeit ein neues Drittes, die künstlerische Technik, zu bilden.**

1. Das Material in der Kunst hat dieselbe Bedeutung wie alles Object als Nicht-Ich: durch seinen Gegenstoß setzt sich die Thätigkeit des Ich überhaupt erst in Bewegung. Die Schranke selbst ist der Drang ihrer Ueberwindung, der Kampf steigert den Kampfsmuth, und im Feuer desselben ruft der Geist dem schweren Stoffe zu: du sollst und mußt dich zwingen lassen, deine Gesetze selbst, die ich kenne und achte, müssen meiner Absicht dienen! Diese allgemeine Wahrheit bestimmt sich aber, wie in allen Sphären der Thätigkeit, so auch in der künstlerischen, zu der besondern, daß Reibung mit der strengen Ausschließlichkeit des Materials im Geiste des ächten Arbeiters die Funken neuer Motive hervorschlägt. Zu diesem Satze, der schon in der Lehre vom geistigen Theile der Vorarbeit zu §. 493, 1. nicht zurückgehalten werden durfte und der nachher zu §. 504 noch einmal berührt ist, wollen wir als Beispiel nur anführen, welcher Reichthum von Schönheiten neuerdings in Baiern dem Backstein, auf den man durch den Mangel an gewachsenem Stein in einem Theile dieses Landes angewiesen ist, abgewonnen wurde, zu welcher Zierlichkeit es die Holzbaukunst (wiewohl sie zur wahren monumentalen Kunsthöhe sich nie erheben kann) in steinarmen Ländern gebracht hat; wir erinnern an die Fortschritte der Schnitzer- und Dreher-Kunst in Geräthen u. s. w. in Gegenden, wo feine Thon-Erde fehlt; in München hätte die Gießerkunst schwerlich die bekannte Höhe erreicht, wenn der Marmor leichter zu beschaffen wäre; in der Malerei hat der Auftrag auf Kalk die Mängel, die er mit sich führt, durch Größe

des Styls ersetzt; der Lithograph und Kupferstecher sucht dem farblosen Schwarz durch die Behandlung einen Anklang von Farbe abzugewinnen; die Musik hat scheinbar arme Instrumente durch Erfindungen zu den seelenvollsten Tönen befähigt und die Poesie das Vehikel einer tonlosen und harten Sprache (namentlich Shakespeare das Englische) mit Feuerathem in Fluß gebracht, so daß ihm eine Kraft entstieg, worin ihm schönere Sprachen nicht folgen können. Zu dem Materiale müßen wir auch weitere Bedingungen, Ort, Aufstellung, Licht, Zeitmoment u. s. w. ziehen und auf die tausend Fälle hinweisen, wo Zwang dieser Bedingungen für geistvolle Künstler vielmehr ein Hebel der fruchtbarsten Gedanken, ganzer Compositions-Reihen und Cyclen, und der anziehendsten Behandlung geworden sind.

2. Dieß Alles erspart dem Künstler den Kampf mit den Schwierigkeiten des Materials nicht; „des Fleißes Nerv muß sich spannen, nur beharrlich ringend unterwirft der Gedanke sich das Element, nur des Meisels schwerem Schlag erweichet sich des Marmors sprödes Korn.“ Auch die Lieblingskinder des Dichters sind „Schmerzenskinder“ (Göthe von seiner Iphigenie) und es ist nur die Palme des Ringens, daß man dem fertigen Werke den Schweiß nicht mehr ansieht. Nur die saure Arbeit des Lernens schafft das Band zwischen der schwunglosen Fertigkeit, die das Handwerk verleiht, der leeren Regel, die durch das Spiel befestigt wird, der kalten Einsicht, welche die Wissenschaft gibt, und zwischen der innerlich schaffenden Phantasie: die beseelte Technik, die Kunsttechnik.

§. 519.

1 **Es gibt allerdings eine Kunst mit dem denkbar geringsten Maaße von technischer Bildung, jedoch nur in Gebieten, wo das Material von einer Nachgiebigkeit ist, die einen unmittelbaren Uebergang des Innern in das Aeußere erlaubt. Dieß ist die Kunst vor der Kunst, die naive Kunst: die einzige Stufe, wohin die allgemeine Phantasie der besondern im künstlerischen Schaffen folgt. Mehr ein Gemeinproduct des Volks, als ein Werk des Einzelnen, ist sie nach Inhalt tief, voll, innig, nach Form entweder kurz und einfach oder lückenhaft in der Composition, gedrängt, knapp, incorrect in der Ausführung, aber durch die Frische ihrer Unmittelbarkeit eine Verjüngungsquelle für die**
2 **Kunst einer ausgetrockneten Bildung. Dagegen folgt der Naturalist mitten in einer schon gebildeten Kunstwelt dem bloßen Instincte, dessen Führung eine zufällige ist und dessen ursprüngliche Frische sich bei mangelnder Schule in angewöhnten Formen verhärtet.**

1. Nur in denjenigen Gebieten kann es eine naive Kunst geben, wo das Material oder das Vehikel (diesen Unterschied wird die Lehre von der Poesie aufhellen) unmittelbar in den eigenen Organen der Phantasie-erfüllten Seele liegt, also in der Musik und Poesie (auch dem Tanz); diese Unterscheidung muß aus der Kunstlehre vorausgenommen werden, die naive Kunst ist aber eine so wesentliche, in der Lehre von der Technik bedeutende Erscheinung, daß sie trotz ihrer Beschränkung auf besondere Kunstgebiete schon hier einzuführen ist. Jene zwei Künste vereinigen sich im Volksliede, an welchem die gedrängte Charakteristik der naiven Kunstform, wie sie der §. gibt, seines Orts zu erläutern ist, so daß hier nur die Hauptzüge hervorgehoben werden können. Zuerst ist ganz im Allgemeinen die Lehre vom Verhältniß der allgemeinen und besondern Phantasie auf dem Puncte, wo wir sie in §. 416 ff. zuletzt stehen gelassen, wieder aufzunehmen. Kann der allgemeinen Phantasie, wie in §. 416 dargethan ist, nicht alle höhere Productivität im Sinne des innern Bildens abgehen, so folgt von selbst, daß sie in irgend einem Maaß auch zur künstlerischen Darstellung fortgehen wird, eben in den Gebieten nämlich, wo dieß mit einem Minimum von Technik möglich ist, denn begäbe sie sich in die Schule der Technik, so würden wir das Subject der allgemeinen Phantasie selbst, nämlich das volksmäßig naive Gesammtsubject, verlieren. In den bildenden Künsten, da diese ein gegenüberstehendes sprödes Material zu bewältigen haben, kann bei diesem Minimum der Technik von eigentlicher Kunst nicht die Rede sein, sondern was die allgemeine Phantasie von Kunst-Aehnlichem hier leistet, bleibt auf der Stufe des Spieles stehen. Wie nun das innere Phantasiebild der allgemeinen Phantasie das Gesammtproduct eines massenhaften Instincts ist (§. 416), so auch ihr Werk: der Sänger ist nur „der Mund der Sage" (Wilh. Grimm) und der einfachsten Grundgefühle des Volksgemüths; ja die Sage und diese einfache Gemüthswelt bildet sich und lebt gerade in und durch diese kunstlose Kunst. In welcher Weise bei diesem Zurücktreten des Einzelnen das Entstehen des Lieds und seiner Melodie zu denken ist, darüber eben ist in der Darstellung des Volkslieds erst Auskunft zu geben. Waldfrische ist der Charakter der naiven Kunst, sie gleicht der ungefaßten Quelle im Waldesdunkel, sie blüht und duftet wie die Erdbeere unter den Moosen des Tannendickichts. Sie verhält sich zur Kunstpoesie wie das Naturschöne zur Phantasie: sie ist, wie jenes für diese, Voraussetzung und Stoff für die eigentliche Kunst; von ihrer weiteren wichtigen Bedeutung, daß nämlich eine ausgetrocknete Bildungskunst aus diesem Borne neue Jugend trinkt, zeugt vor Allem der Moment in der deutschen Literatur, als der jugendliche Göthe an Herders Hand zur Naturkraft des Volkslieds und Shakespeares (der zwar Kunstdichter war, aber selbst gegen den eindrin-

genden welschen Geschmack aus dem Marke der sächsischen Volkspoesie die beste Kraft sog) aus dem französischen Garten der falschen Classicität sich zurückwandte.

2. Man nennt die Naturdichtung und Naturmusik nicht naturalistisch; denn bei diesem Ausdruck ist nach festgestelltem Sprachgebrauch ein Zustand ausgebildeter Technik vorausgesetzt und er bezeichnet weder Völker, noch Schichten eines Volks, welche durch allgemeinere Culturverhältnisse diesem Zustande ferngerückt sind, sondern einzelne Subjecte, die mitten in demselben stehen, aber sich der Schule nicht unterwerfen mögen, sondern dem Glücke des Instincts vertrauen. Man darf hier nicht an jene Naturen denken, von denen am Schlusse der Anm. zu §. 487 die Rede war; der Naturalist hat wirkliche Fülle der Kraft, welche den Uebergang vom innern Bilde zur äußern Darstellung mit Leichtigkeit vollzieht, aber weil er nicht lernen mag, hängt eine gewisse Naturrohheit auch seiner gelungensten Darstellung an, sein Werk ist, weil er sich der Zufälligkeit der Natur überlassen hat, heute gut, morgen schlecht und schließlich gewöhnt er sich doch in gewisse Formen ein, die, von keinem Fleiß, Nachdenken und Uebereinkommen künstlerischer Erfahrung geschaffen, der todte Niederschlag der ursprünglich warm strömenden Naturkraft sind. Den vollen Gegensatz gegen den Naturalismus bildet die Schulbildung ohne Talent; eine andre Schattirung bezeichnet der Ausdruck routinier (hauptsächlich vom Schauspiel hergenommen wie der Ausdruck Naturalist): der Routinier hat alle technischen Kunstgriffe durch Erfahrung und Geschicklichkeit, aber ohne gründliche Schule und Ernst des Nachdenkens sich angeeignet, „hat die Sache los", ist immer bereit, nicht in Verlegenheit zu bringen, aber auch nie tief und bedeutend. — Uebrigens hat der Ausdruck Naturalismus noch eine andere, materielle Bedeutung, die in diesen Zusammenhang gar nicht gehört: dann bezeichnet er den Grundsatz der Naturnachahmung in der Kunst, wie er in bestimmter geschichtlicher Form gegenüber einem naturlosen Idealismus und der auf bloße Nachahmung vorhandener Kunst-Muster gegründeten Manier sich geltend gemacht hat.

§. 520.

1 **Die Erziehung zur eigentlichen, durch technische Bildung vermittelten Kunst nimmt die ganze Kraft des Lernenden in Anspruch; der Schüler, der ihr sein**
2 **Leben widmet, unterscheidet sich streng vom Dilettanten. Vorausgesetzt ist bei dieser Erziehung, daß durch das Genie die Technik des Handwerks und Spiels schöpferisch über sich selbst gehoben und ein gewisser Inbegriff von Regeln gebildet sei (vergl. §. 412). Das Genie sammelt Schüler um sich, die unter seiner Leitung in die vorgerückte Technik eingeweiht werden, den Rückblick auf**

das Naturschöne (§. 510—513) nunmehr als Studium betreiben und zugleich die Werke des Lehrers und anderer genial Vorgeschrittener zum Vorbild nehmen.

1. Der Unterschied der Kunst vom bloßen Spiele erscheint hier erst in seiner vollen Bedeutung: das Spiel ist momentan und will mühelos sein, die Kunst fordert den ganzen Mann, sie nimmt die ganze Kraft eines Menschenlebens in Anspruch, und zwar zuerst die ganze Kraft einer Jugend für die Schule und ihre langen Lehrjahre. Da gilt es lernen und auch nachdem man eine gewisse Stufe der Ausbildung erstiegen hat, sich des Hervorbringens enthalten, so lange man nicht im Besitze der Sicherheit ist. Der Dilettant dagegen übt die Kunst wie ein Spiel; einen allgemeinen Trieb zur Nachahmung, ein Interesse an gewissen Stoffen, eine natürliche Leichtigkeit in gewissen Theilen der Darstellung hält er für Talent und Beruf; statt sich der Geduldprobe der ordentlichen Schule zu unterwerfen, glaubt er es abgethan mit dem oberflächlichen Kunst-Unterricht, wie er in die allgemeine Erziehung übergegangen, und flüchtiger nachträglicher Uebung, welche die Resultate langer, mühsam erworbener Fertigkeit leicht oben abschöpft, und indem er von da unmittelbar zur Ausübung schreitet, verhält er sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk; „weil ein Vers ihm gelingt in einer gebildeten Sprache, die für ihn dichtet und denkt, glaubt er schon Dichter zu seyn" (Schiller). Dem Inhalte nach ist sein Werk subjectiv: er flieht das Object und gibt statt dessen pathologisch seine Empfindung über das Object. Er schiebt sein Ich in den Gegenstand, er ist eitel. In solchen Zweigen, wo das Subject allein schon für sich viel bedeutet, kann er sich am ehesten dem Künstler nähern, so in der lyrischen Poesie, Musik, Tanz; in den Gattungen aber, die als solche schon objectiver sind, Epos, Drama, Malerei, plastischen Versuchen, Bau-Entwürfen, erkennt man, daß es ihm an der Hauptsache, an der Erfindung eines Ganzen fehlt, an der Architektonik. Er ist daher immer unselbstständig, Plagiarius. In der Technik ist er ungründlich, d. h. entweder geistreich mit Vernachläßigung des Mechanischen, oder mechanisch geschickt und sauber ohne Mark und Festigkeit in den Grundlagen: er hat den Handgriff ohne seine Vorbedingungen abgesehen. So gibt es in der Malerei manche Dilettanten, die sauber malen, aber Keinen, der gut zeichnet. Der Dilettantismus hat jedoch seinen Werth; er ist ein edlerer Zeitvertreib (namentlich häusliche Musik und Liebhabertheater), er leitet den Kunstsinn dahin, wohin der Künstler nicht kommt, begründet Kennerschaft, verbreitet Cultur. — Diese Sätze sind zum Theil wörtlich aus Göthes trefflicher Skizze „über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten (Werke B. 44 S. 264 ff.); Göthe und Schiller beschäftigten sich auf-

merksam mit einer Erscheinung, die als Zeichen der Zeit damals schon in raschem Wachsen begriffen war. — Der Dilettant ist wohl vom Autodidakten zu unterscheiden: dieser läßt sich ein gründliches Lernen angelegen sein, aber Umstände oder Eigensinn halten ihn von praktischer Anweisung durch einen Meister fern; er bildet sich nach Mustern, da ihm aber Niemand den Handgriff zeigt, so behält seine Leistung Zeitlebens einen idiotischen Charakter, dem man ansieht, wie er mit Mühe und auf langen Umwegen sich dasjenige angeeignet hat, worin die Schule durch verkürzte Methode und Rath der Kundigen ihren Zögling zur Sicherheit führt.

2. Wir können ohne scheinbaren Widerspruch hier nicht vorwärts: wir fordern Schule, damit ein Künstler werde, und brauchen doch den Künstler, um die Schule zu schaffen. Dieser Widerspruch hebt sich nur, wenn wir uns aus dem gewordenen Zustande in die dunkeln Anfänge zurückversetzen, wo geniale Persönlichkeiten aufeinander folgend die gemeine Technik ruckweise, wie wir es schon zu §. 517 ausgedrückt haben, in die beseelte ästhetische hoben: da haben wir freilich Künstler, welche Schüler bilden, ohne selbst Schüler (nämlich Kunstschüler, denn in der Schule des gewöhnlichen Handgriffs müssen sie irgendwie sich gebildet haben,) gewesen zu sein, aber je weiter wir zurückgehen in dieser unbestimmbaren Linie, desto mehr haben wir uns diese fortschreitenden Persönlichkeiten vorzustellen als solche, welche Künstler nur in dem Sinne waren, daß der Anstoß, die Möglichkeit der Kunst von ihnen ausgieng. So beseelt ein Cimabue die zum Handwerk herabgesunkene byzantinische Malertechnik mit höherem Ausdruck, er begründet eine Schule, aber näher betrachtet ist dieß nur die Staffel für Giotto, und dessen Schule wieder für Fiesole, Masaccio u. s. w.; aber bei ungleich geringerem Erbe, als selbst Cimabue, haben einst große Talente mit Anstreichen begonnen und mit den Anfängen der Malerkunst geendigt. Gehen wir nun von solchen Anfängen vorwärts bis zu entwickelten Zuständen und nehmen die Lage der Dinge je wie sie besteht, wenn eben ein Genie, ein schöpferischer Künstlergeist entscheidende Wirkungen verbreitet hat, so wird die Sache einfach und es ist gleichgültig, welchen Punct wir ins Auge faßen, denn wir haben überall Meister, die Schüler gewesen sind, und dasselbe Verhältniß kehrt immer wieder: der geniale Meister schafft eine neubeseelte Technik. Seine Wirkungen bestehen in Regeln, die sich aber nicht formuliren lassen; sie sind keine bloße Stimmung, Weise zu schauen, sie sind vielmehr ganz bestimmt und constituiren eine feste Technik, sie geben dem überlieferten Inbegriff der Verfahrungsweise, welcher selbst schon der Niederschlag früherer genialer Entwicklungen ist, nicht nur neuen Geist, sondern auch einen neuen Leib mit festem Knochengerüste, aber sie lassen sich nicht in Buchstaben fassen,

sie sind persönlich, das Genie macht nicht Regeln, sondern ist Persongewordene Regel (vergl. zu §. 412 Th. II S. 396) und was davon lernbar ist, kann nur praktisch mitgetheilt werden. Einem solchen Lehrer strömen nun die Schüler zu und nachdem einzelne Talente seine neugeschaffene Technik sich angeeignet haben, begründen auch diese ihre Werkstätten und sammeln Schüler. Der Schüler ist zunächst Lehrling, er dient von unten herauf und hat die handwerksmäßigen Theile der Technik (Farbenreiben u. dgl.) als Handlanger zu üben, bis er als Geselle an den Ausführungen des Meisters Theil nimmt und so in die Uebung des geistigen Theils seiner Technik eintritt, man hat die freiere Stellung des Schülers im Atelier des modernen Künstlers, wo, wie in Paris, der Lehrer etwa nur zweimal in der Woche seine Schüler besucht und diese früh zu eigenen Hervorbringungen übergehen, zunächst ganz fernzuhalten. Unter der Leitung des Meisters nimmt nun der Schüler die Studien nach der Natur vor; sie haben jetzt eine andere Bedeutung, als in §. 511, wo sie als dem selbstständigen Kunstwerke dienend aufgeführt sind: sie sind Uebungen. Und zu dem naturschönen Stoffe, der als Uebungs-Vorlage dient, den der Meister sehen und wiedergeben lehrt, tritt nun ein neuer Stoff der übenden Nachahmung: die zweite, die erhöhte Natur eben in den Kunstwerken des Meisters und anderer Meister, auch solcher, die einer vergangenen, aber in gewissem Sinne noch Maaßgebenden Kunstblüthe angehören: der Schüler muß sich durch Copiren bilden. Für die neuere Zeit ist hier die Antike ein Haupt-Gegenstand des nachbildenden Studiums.

Daß diese Formen der Künstlerbildung im strengen Sinne nur von den bildenden Künsten gelten, leuchtet ein; der Musiker und der Dichter errichtet keine Werkstätten. Zwischen diesen zwei ist aber wieder ein wesentlicher Unterschied; die Musik hat noch eine sinnliche Technik, welche der Meister unmittelbar an Schüler, die jedoch nicht im Verhältniß eines ununterbrochenen Zusammenseins zu ihm stehen, praktisch mittheilt; in der Poesie aber gibt es keinen Unterricht, da tritt an die Stelle desselben theils einzelner Rath, Wink des bewährten Dichters, theils aber die stille Uebung in der Anschauung der vorhandenen Meisterwerke; der Anfänger wagt sich auch mit selbstständigen Hervorbringungen früher in in die Oeffentlichkeit, und diese zieht ihn durch die Schule der Erfahrung.

§. 521.

Diese Erziehungsform ist die ursprüngliche, concrete; sie gehört den Zeiten an, wo die Kunst sich noch bescheiden mit dem Handwerk zusammensetzt und die Grundsätze der Zunftverbindung auf die Verhältnisse ihrer Schule überträgt. Sie ist patriarchalisch familiär und naiv, wohlthätig durch die Frische der persön-

lichen Leitung, aber gefährlich durch deren Einseitigkeit; doch der Drang des Genius in dem begabten Schüler wirft diese Fessel ab: er vergleicht, wandert, sucht vorgerücktere Meister auf und wird selbst schöpferischer Meister, der die Kunst durch einen neuen Aufschwung vorwärts führt.

Das Lehrlings- und Gesellen-Verhältniß, von welchem zu dem vorh. §. die Rede gewesen ist, war im classischen Alterthum und Mittelalter ganz dasselbe wie im Handwerk. Der älteste Schooß der Fortpflanzung technischer Uebung ist die Familie, der Vater lehrt den Sohn oder die Söhne und diese pflanzen das Erlernte in weitere Zweige der Familie und an die Enkel fort. Diese Form erhält sich auch neben entwickelteren Zuständen, man denke z. B. an P. Vischer und seine Söhne. Das Verhältniß zwischen dem Meister und den aus fremdem Hause um ihn sich sammelnden Schülern, das sodann an die Stelle der Familientradition tritt, stellt nur eine patriarchalische Erweiterung der Familie dar, die Lehrlinge und Gesellen leben in der Regel im Hause des Meisters und sind seiner Zucht wie Kinder des Hauses untergeben. Diese so erweiterten Familien sind im Mittelalter durch das über die bildenden Künste ausgedehnte Zunftwesen zu einem größeren Ganzen zusammengeschlossen, dessen Satzungen den Uebergang vom Lehrling zum Gesellen, von diesem zum Meister an strenge Bedingungen knüpfen und neben der Reglung der Stufen der Technik zugleich die ganze gesellige Stellung der Glieder ordnen und die sittliche Aufführung unter die Aufsicht der Zunft stellen. Am weitesten war dieß in der Maurerzunft ausgebildet, deren locale, durch die großen Bauten vereinigte Innungen (die Bauhütten) sich über ganze Länder miteinander verbanden, eigene Gerichtsbarkeit hatten und den ausgesprochensten Corpsgeist entwickelten. Das Selbstbewußtsein des Künstlers, das jetzt in subjectiver Vereinzelung leicht erkrankt, hatte durch dieses Zunftleben seine gesunde Wurzel in dem Ehrgefühle der Genossenschaft; die strenge und lange Schule begründete Sicherheit und Gediegenheit in den handwerksmäßigen Grundlagen der Kunst, die Vertraulichkeit ihrer Form bedingte ein warmes Einleben in den Styl des Meisters, fesselte aber allerdings den Schüler zu eng an Einen Meister; er verfestigte sich so in dessen Kunstform, daß sie seine zweite Natur wurde. Daher die Erscheinung einer Menge von Schulbildern, welche nur der gründlichere Kenner nicht mit Werken des Meisters verwechselt: eine Uniformität, welche in der neueren Zeit so nicht möglich ist; Giotto's Styl konnte nur durch jene Erziehungsweise der Künstler ein Jahrhundert lang in Italien herrschen. Zum Gesellen-Leben gehört nun aber auch das Wandern und dieß war das Gegenmittel gegen die Uebermacht der häuslich beschränkten Einflüsse Eines Meisters. In dem begabten Schüler, der selbst die Bestimmung

hatte, eine neue Schule zu gründen, war der Wandertrieb eben der Drang des Fortschrittes über den bisherigen Meister; man vernimmt, daß dessen Standpunct überflügelt sei, man sucht den Ort der neuen Fortschritte auf. Masaccios Fresken in S. Maria del Carmine zu Florenz waren ein Studirzimmer für die großen Geister, die nachmals die Malerei zu ihrem Gipfel führten, einen Leonardo da Vinci, Mich. Angelo, einen Raphael, der aus der Werkstätte seines Meisters zur neuen Hochschule der Malerei, nach Florenz wanderte. Aber umgekehrt wanderten auch die Meister und verpflanzten die Fortschritte der Kunst, die sie selbst hervorgerufen, an andere Orte, wo sich ihnen wieder Schüler anschlossen; so Leonardo da V. nach Mailand, M. Angelo und Raphael nach Rom. — Wir haben so drei Formen der Künstlerschule: Vererbung in Familien, locale Meisterwerkstätte, Aufsuchen auswärtiger berühmter Meister oder Wanderungen dieser selbst (alle drei Stufen lassen sich ebenso in Griechenland unterscheiden vergl. Hermann a. a. O. S. 7. ff.); diese drei Formen stehen zueinander im Stufenverhältniß der steigenden Lösung der patriarchalischen, familiären Form und wenn man bedenkt, daß die großen Hauptsitze der Kunst, die der wandernde Geselle aufsucht, zugleich die Mittelpuncte eines gereiften wissenschaftlichen Bewußtseins über die Technik sind, so findet man sich bereits am Uebergang zu einer spezifisch verschiedenen Form der Kunsterziehung.

§. 522.

Dieser Erziehungsweise steht als reflectirte und abstracte Form die moderne akademische gegenüber. Unumgänglich in einer Zeit, welche im vergleichenden Ueberblick einer langen Reihe von Kunstentwicklungen die Regel zum systematischen Bewußtsein erhoben und mit einem weiten Kreise von Wissenschaften in Verbindung gesetzt hat, wirkt sie wohlthätig durch die Gründlichkeit und Vollständigkeit der Durchbildung, die sie gewährt, so wie in gewissem Maaße durch den Sporn der Concurrenzen, nachtheilig durch den Mechanismus des Uniformen, wobei sie doch die Gefahren einseitiger Einflüsse, die von Einer, oder verwirrender, die von mehreren verschieden denkenden Persönlichkeiten ausgehen, nicht vermeidet.

Die Akademieen haben sich bekanntlich zuerst in Italien nach Ablauf der großen Kunstblüthe im sechzehnten Jahrhundert gleichzeitig mit der Entstehung des Eklekticismus (namentlich in Bologna) gebildet und es liegt im Wesen dieser Erziehungsanstalten, daß sie einen relativen Abschluß der Kunst voraussetzen; eine frisch blühende Kunst hätten sie niemals erfunden, sie sind modern und laufen in Einer Linie mit allen den Er-

findungen und Culturformen, welche an die Stelle des Individuellen und Unmittelbaren eine durch Abstraction erdachte Kraft setzen, die gleichmäßig und gleichzeitig eine größtmögliche Summe von Stoff bearbeitet: Fabriken, modernes Militärwesen u. s. f. Die Entstehung ist auch hier eine ganz natürliche und nothwendige: man übersieht eine lange Kunstgeschichte, man hat ihre Resultate, die Manieren, Style, technischen Uebungen vieler Meister und Schulen vor sich liegen; man formulirt, vergleicht sie und sucht das Erprobte, das Beste herauszuziehen; es bildet sich also ein Auszug, ein Abstractum, ein Inbegriff von Regeln. Nun aber hat sich gleichzeitig auch die Wissenschaft zu der Reife herangebildet, von welcher zu §. 516 im Unterschiede von den persönlichen Einsichten einzelner Meister in der Zeit einer mehr instinctiv blühenden Kunst die Rede gewesen ist, und sie gibt einen ganzen Umkreis ihrer Zweige an den Kunstunterricht als unerläßliches Fundament einer gründlichen Disciplin ab: Mathematik, Geometrie, Statik, Optik, Perspective, Anatomie; aber auch das Bewußtsein über das Schöne selbst und seine Wirklichkeit als Kunst faßt sich allmählich in die Einheit und Allgemeinheit des Gedankens zusammen, es entsteht eine Aesthetik, Kunstlehre, Kunstgeschichte und der Schüler soll auch diesem Denken und Wissen über das Element seiner eigenen Thätigkeit nicht fremd bleiben. So massenhaft angesammelte und so auf ein Allgemeines reduzirte Bildungsbedingungen kann nun der Schüler weder in der Werkstätte eines Meisters mehr vereinigt finden, noch sich auf eigene Faust zusammensuchen. Man bedenke zugleich, daß keine Werkstätte die Musterwerke früherer Meister, nach denen er sich bilden soll (vergl. §. 520, 2.), namentlich die des Alterthums, das als erstes unter allen Mustern (§. 438) erkannt ist und in dessen Geist der Schüler durch übende Nachbildung innig eindringen soll, in dem Umfange vereinigen kann, wie der moderne Erziehungsplan es fordert, daß also Sammlungen gegeben sein müssen, welche zu den wechselnden Generationen der Schüler eines Bezirkes, Landes sich als bleibender Vereinigungspunct verhalten. Ebenso ist es aber mit den andern Bildungsmomenten bestellt: ihre Masse und der Charakter der Allgemeinheit, den sie angenommen, führt von selbst dahin, daß eine Einrichtung geschaffen werden muß, welche den wiederkehrenden lernenden Geschlechtern ihr Bedürfniß fortwährend reicht und sich zu ihnen verhält wie die Maschine zu dem immer neuen Stoff, der ihr zur Verarbeitung zugeschoben wird. Diese Vergleichung soll zunächst noch keinen Tadel enthalten, sie leitet ihn aber allerdings ein. Die Vorwürfe, welche seit der Reformation der Kunst durch Karstens, Schick, Wächter, Koch gegen die Akademieen erhoben worden, sind bekannt und laufen alle auf den eines Mechanismus hinaus, der im Schüler die künstlerische Individualität und den Natursinn abtödte. Man hat aber nicht immer deutlich gesagt, ob man den Vorwurf so ver-

steht, daß die Akademie an sich und nothwendig diese mechanisirende Wirkung habe, oder ob man nur das Akademieen=Wesen, wie es empirisch einmal ist, im Auge hat. Das Richtige wird zunächst sein, daß der akademischen Einrichtung dieses Uebel nahe liegt, daß es schwer vermeidlich ist, und zwar deßwegen, weil es unmöglich ist, zwischen dem Theile der Technik, der als ein exacter Unterrichtszweig ohne Frage schulmäßig mitgetheilt werden kann, und dem Theile, der bereits ästhetischer Natur und daher blos durch die incommensurabeln, geistigen Einwirkungen einer Persönlichkeit mittheilbar ist, eine feste Linie zu ziehen. Zunächst ist allerdings ein exact wissenschaftlicher Theil klar erkennbar und in Beziehung auf diesen steht außer Zweifel, daß wir die Akademieen nicht entbehren können: so die dem Architekten nothwendigen wissenschaftlichen Kenntnisse, Mathematik, Geometrie, Statik, u. s. f., so die Vorkenntnisse und Vorübungen für den Bildhauer und Maler: Perspective, Anatomie, Zeichnen nach Vorlagen, Gyps=Abgüssen, nach dem Modell, Modelliren, Bearbeitung des Steins u. s. w. Dieses ganze Gebiet ist, wie wir schon gezeigt, zu umfangreich geworden, als daß der Schüler alle Unterrichtsmittel in einem Atelier vereinigt finden könnte, insbesondere kann ihm in jetziger Zeit nicht erlassen werden, über die einschlagenden Wissenschaften auch rein theoretisch sich zu belehren, d. h. Vorlesungen zu hören, und daran können wir sogleich knüpfen, daß er einen Begriff von der Kunstgeschichte haben muß, den er sich gewiß besser durch Vorträge, als durch Lectüre aneignet; am ehesten könnten wir ihm die Aesthetik erlassen, aber in einer räsonnirenden Zeit wird es doch schwer sein, gegen einen Schwall falscher Maximen sich anders, als durch richtige Begriffe zu waffnen. Nun mündet aber ein Theil jener fundamentalen Unterrichts=Zweige bereits in das unbemeßbar Aesthetische: die Art und Weise, die vorgelegten Muster anzuschauen, das lebendige Modell zu stellen und aufzufassen, der Zug und Strich der Zeichnung, die Farbengebung, die Behandlung der Formen im Modelliren, — alles dieß liegt über die Formel und schulgesetzmäßig darstellbare Regel ebensosehr hinaus, als es von der andern Seite durch schulmäßige Anweisung gelernt werden muß. Dazu kommt aber noch, daß selbst die geistig freieste Thätigkeit des Künstlers, nämlich die Composition, zu den Unterrichtszweigen gezogen wird und, da sie zwar Sache des freien Geistes ist, aber doch selbst auch einer Zucht bedarf, gezogen werden muß. Die Lehrer nun sind zwar Künstler, aber in ihrer Stellung zur Akademie Beamte, der Beamtengeist und dazu die Gewohnheit der Unterrichtswiederholung mit der regelmäßig sich erneuernden größeren Schülerzahl wird sehr leicht eine vertrocknende Wirkung auf den Geist ihres Unterrichts haben, er wird im Gegensatze gegen den des Meisters, der mit seinen Schülern zusammenwohnend fortgesetzte persönliche Anregung in der freieren Weise der Gelegenheit und Zufälligkeit übt, fast

unwillkührlich zur Dressur werden. Sieht man davon ab oder läugnet man es und sagt, da die Lehrer selbst Künstler seien, so wirken sie ja persönlich wie der Meister in jener familiären Erziehungsform, so geräth man auf die neue Schwierigkeit, daß, da für die verschiedenen Zweige des Unterrichts verschiedene Lehrer angestellt sind, jene Einheit des Geistes verschwinden muß, die auf die Lehrlinge eines Meisters zwar einerseits fesselnd wirkt, aus der sie sich aber, wenn der eigene Geist die Flügel regt, auch leichter emanzipiren, eben weil es Ein erkennbarer Typus ist, gegen den der erwachte freie Geist sich in klare und einfache Opposition stellen kann. Geschichtlich aber hat sich dieß weitere Uebel der Verschiedenheit des Geistes im Unterricht verschiedener Lehrer in das andere verkehrt, daß eine lange Zeit hindurch der eingewurzelte Geist der Abstraction auch den geistig freien Theil der Technik schlechthin unter den Begriff des exact Lehrbaren subsumirte und Alles, selbst die Composition, in das steife Maaß der conventionellen Regel gespannt wurde, worin denn dem Geiste der Zeit gemäß die verschiedenen Lehrer so übereinstimmten, daß sie alle nach Einem Rezept Anweisung gaben. Nachdem nun der Mechanismus, der zunächst den Akademien an sich nur nahe liegt, historisch sich ausgebildet hatte, drang er auch in der Weise in den Unterricht ein, daß der vernünftige Grundsatz der längeren Wiederholung einer und derselben Uebung bis zur Abstumpfung übertrieben wurde: ewiges Copiren, ewiges Actzeichnen u. s. w. gab statt der Sicherheit, welche ein richtiges Maaß fortgesetzter Uebung verleiht, der Anschauung und der Phantasie den Tod. Man betrachte z. B. die Concurrenzarbeiten, wie sie in der Akademie S. Luca zu Rom seit Jahrhunderten gesammelt sind: überall Sicherheit der Faust, aber durchgängig auch ein todtenhafter, Präparaten-artiger, Schablonen-mäßiger Charakter des Gemachten. Nun ist es allerdings die Zeit der Herrschaft der Manier, in die uns unsere Erörterung geführt hat, allein es waren namentlich eben die Akademieen, welche diese Schulmeisterung der Natur durch die selbstgefällige Geschicklichkeit des Subjects, die stehenden Griffe und Pfiffe, die obligaten Effecte, das Hinrücken der Gegenstände in einen verkünstelten Beleuchtungsstandpunct, das Renommiren mit wunderbaren Stellungen, Verkürzungen, Licht- und Schatten-Contrasten, die repoussoirs, die Charlatanerie der Composition, die geleckte Süßigkeit und die eisenfresserische Gewaltsamkeit der Auffassung genährt haben, und ebendieß lag ihnen ihrem Wesen gemäß nahe. Wenn wir nun behaupten, daß in der akademischen Einrichtung an sich diese Gefahr liegt und sie doch für unentbehrlich und nützlich erklären, so müssen wir die Mittel suchen, wodurch der Gefahr gesteuert wird. Davon im nächsten §. Zuvor ist nur noch auf das Concurrenzwesen hinzuweisen, welches hier nicht, wie §. 507, 2. als Förderungsmittel der Kunst durch Anspornung reifer Künstler,

sondern als Reizmittel des Fortschritts für Schüler zur Sprache kommt und mit allen Akademieen verbunden ist, namentlich aber in Frankreich fast noch eine wichtigere Rolle spielt, als der Unterricht (vergl. Kugler Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bild. Künste u. s. w. S. 14. 15). Daß dieses Mittel ein gutes, daß der Ehrgeiz ein berechtigter Hebel ist, soll natürlich auch hier nicht geläugnet werden, und namentlich sind die Preise als zweckmäßig anzuerkennen, welche in Abreichung der Mittel zu Studienreisen bestehen (académie de France in Rom); überhaupt wirkt dieses Unterstützungssystem und die Akademie selbst als Staasanstalt schon durch die hierin ausgesprochene Thatsache, daß die Kunst eine Angelegeheit des Staats ist und wir haben zu §. 508, 2. nachzuholen, daß für die Erhebung der Kunst zu dieser Bedeutung in Frankreich mehr geschieht, als irgendwo. Das Concurrenzwesen muß aber Maaß einhalten; gesteigert zu dem Umfang und der Herrschaft, wie in Frankreich, zieht es den Schüler ab vom stillen Wachsthum der Kräfte und führt ihn zu sehr nach außen, spannt sein ganzes Absehen auf den Erfolg. — Was die Künste betrifft, die ihr geistigeres Leben in der Zeitform äußern, so folgt die Musik noch dem akademischen System, theils in Verbindung mit den Akademieen, deren Hauptgegenstand die bildende Kunst ist, theils in besondern Anstalten, den Conservatorien; die Dichtkunst läßt ihrem Wesen nach nicht auch nur den Versuch einer solchen Schul-Anstalt zu und die italienischen Akademieen für Sprache und Dichtkunst, die deutschen Dichter-Orden im siebzehnten Jahrhundert nach ihrem Vorbild (namentlich dem der crusca) gebildet, die fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden, die Gesellschaft der Pegnizschäfer oder der gekrönte Blumenorden u. s. w. konnten nicht Schulen für künftige Dichter sein wollen, sondern waren Innungen für Reinbewahrung der Sprache und für gegenseitige Förderung Solcher, die sich für gemachte Dichter hielten; sie haben Verdienste um die Sprache, waren übrigens Spielereien. Am meisten analog dem Akademieen-Wesen war die Dictatur über alle aufstrebenden Talente, wie sie die conventionelle Poesie in Frankreich durch die sog. Classiker, in Deutschland namentlich durch Gottsched ausübte. In gewissem Sinne aber ist für den Dichter das, was für den bildenden Künstler die akademische Erziehung ist, die allgemeine höhere Schulbildung: durch sie lernt er die großen Muster-Werke der Poesie kennen und verstehen, durch sie empfängt er die technische Vorübung für höhere Sprachform und Rhythmus. — Aehnlich, wie in der Erziehung des bildenden Künstlers, stellt sich dagegen die Sache in der Bildung des Schauspielers. Die neuere Zeit hat es mit sich gebracht, daß man die Erziehung auch in dieser Kunstform dem Zufälligen, was in der früheren Heranbildung des Zöglings inmitten der Truppe und durch die Persönlichkeit des Prinzipals lag, zu entnehmen

suchte und an den stehenden Theatern Schauspielerschulen errichtete, welche in den nöthigen Vorkenntnissen und Vorübungen Unterricht ertheilen. Dem höheren, ästhetischen Theile der Schauspielerbildung hat man durch die Einführung angestellter Dramaturgen eine disciplinirte Form zu geben versucht; ein solcher Versuch wird jedoch an dem natürlichen Widerwillen, sich von einem Andern, als einem bewährten Fachgenossen, belehren zu lassen, immer scheitern; Eckhofs, Schröders Theater-Akademieen konnten sich freilich gegen die Trägheit, den Eigensinn und die Empfindlichkeit der Schauspieler auch nicht halten und es käme darauf an, einem bestimmter geregelten Unterricht bedeutender Künstler und Schauspieldirectoren durch gesetzliche Einrichtung festen Halt zu geben, ohne das Freie in der Form solcher Akademieen zu zerstören.

§. 523.

Die Aufgabe ist, durch Verbindung des Zweckmäßigen in beiden Erziehungsformen ein Drittes, den Bedingungen der Zeit und den Forderungen der wahren Kunst Entsprechendes zu bilden.

Da die akademische Einrichtung unentbehrlich ist, so handelt es sich zunächst von der Methode des Unterrichts in derselben, und zwar insbesondere in den Zweigen, wo die Technik sich unzweifelhaft mit dem freien ästhetischen Gefühle verbindet: Zeichnen nach der Antike, nach dem lebendigen Modell, Farbenbehandlung, Modelliren und namentlich eigenes Entwerfen, Componiren (in den Elementen des Zeichnens hat Dupuis die naturgemäße Methode eingeführt. Vergl. Leibniz Ueber die Einführung der Dupuis'schen Methode u. s. w.) Es kommt darauf an, daß man den Schüler anregend leite, ohne den Geist der gesunden Natur-Anschauung und das Leben der Phantasie, das in ihm vorausgesetzt ist, zu erdrücken. Man lehre ihn selbst sehen und selbst (künstlerisch, d. h. in Formen) denken. Zu beherzigen ist namentlich, was Rumohr (a. a. O. B. I. S. 69. 70) räth: neben strengen anatomischen Studien solle der Lehrling in schneller und allseitiger Auffassung und Nachbildung zufälliger, frei gewählter Stellungen des Modells geübt werden. Noch mehr natürlich müßte von dem freien Acte des Entwerfens und Componirens alles Conventionelle in der Leitung fern gehalten werden. Nun kann eine geistvoll freie Methode, wie sie hier angedeutet ist, natürlich nur von bedeutenden Meistern ausgehen, in welchen nicht der Beamte den Künstler unterdrückt, d. h. welche zu ihren Schülern in dem persönlich freien Verhältniß stehen, wie in der familiären Erziehungsform, nur daß das engere, häusliche Zusammensein, wie es in naiven Zeiten Statt fand, natürlich

nicht mehr angeht. Hieraus ergibt sich eine Einrichtung, wonach in allen den Zweigen, welche eine exact schulmäßige Behandlung bedingen, die Schüler gemeinschaftlichen Classen-Unterricht genießen, dagegen für den ästhetischen Theil der Technik in Baukunst, Bildhauerei, Malerei (und Kupferstich) Ateliers gegründet werden, worin praktische Künstler einen Kreis von Schülern selbstständig leiten. In Düsseldorf ist dieß mit dem glücklichsten Erfolge geschehen, in Antwerpen und München verordnet und eingeleitet, doch noch nicht vollständig ins Werk gesetzt. Die wechselseitige Anregung der zahlreichen Schüler solcher Ateliers ist nicht der geringste Vortheil dieser Einrichtung. Sollte sich diese Einrichtung im Großen dennoch praktisch nicht bewähren, sondern der Beamtengeist lähmend auch in sie eindringen, so käme es darauf an, die zu Paris bestehende Einrichtung, wo neben der Akademie einzelne Künstler Ateliers auf ihre Rechnung errichten, Modell u. s. w. beischaffen, ihre Schüler, welche daneben für die exacten Fächer den Unterricht der Akademie benützen, zweimal wöchentlich besuchen und ihre Arbeiten corrigiren, in verbesserter Form herzustellen; denn hier ist das Verhältniß ein zu wenig vertrautes, der Meister sieht zu wenig nach den Schülern und es ist daher eine Verwilderung eingerißen, welche Delaroche nöthigte, sein Atelier zu schließen (Kugler a. a. O. S. 18). Daß nun bei dieser Verbindung des akademischen und des persönlichen Prinzips in dem Theile der Künstlerbildung, der unter letzteres gestellt wäre, die bestimmte Persönlichkeit des Künstlers einen nicht viel weniger bindenden und einseitigen Einfluß äußern würde, als in der alterthümlichen Erziehungsform (§. 521), ist natürlich und unvermeidlich, dagegen ist aber auch das freie Fortbildungsmittel des Wanderns in erweitertem Maaße dem Schüler der jetzigen Zeit zugänglich, da der Staat große Summen für Reisestipendien aussetzt. Die Studienreise ist dem Künstler unerläßlich, insbesondere dem nordischen die Reise nach Italien, wogegen dem südlichen Künstler zur Ergänzung dessen, was ihm die Heimath in Fülle darbietet, die Anschauung der nordischen Kunst als Schutzmittel gegen seine Neigung zum Sinnlichen und individualitätslos Allgemeinen zu rathen ist.

γ.

Die Meisterschaft und der Styl.

1.

Der Meister als Einzelner.

§. 524.

Die Vollendung der Herrschaft über die Technik ist das Ende der Schule; in ihr verschwindet die Mühe, das Werk des reifen Künstlers erscheint wie von selbst geworden, also wie ein Naturwerk, obwohl der Zuschauer sich bewußt bleibt, daß es Kunstwerk ist (Kant). Es steht auf sich und erklärt sich selbst, denn es bleibt im Innern des Künstlers nichts zurück, was nicht flüssig herausträte in sein Werk, und in diesem nichts, was bloßer Stoff wäre. Hiedurch erst ist die Definition des Schönen §. 14 vollständig entwickelt.

Der §. vermeidet noch den Namen Meister, weil eine gewisse Form der vollendeten technischen Ausbildung erst aufzuführen ist, welcher ein wesentliches Moment fehlt, um denselben zu verdienen; da jedoch allerdings nur da, wo dieses Moment eintritt, geleistet wird, was der §. an die Spitze der folgenden Unterscheidungen stellt, so mögen wir hier das Subject der dargestellten Leistung immerhin bereits Meister nennen. Allerdings hat nun auch der Meister nie ausgelernt und zeitlich ist daher der Punct, den wir hier setzen, kaum zu finden, aber der Begriff muß feststellen, was sich in der Wirklichkeit in's Unbestimmte verläuft und nur als relatives Maximum zu erkennen ist. Das Verschwinden der Mühe nun in dem meisterhaften Werke ist das Verschwinden des Gegensatzes zwischen Subject und Object: das Subject ist nicht mehr sichtbar, denn es hat sein inneres Bild ohne Rest in das Material niedergelegt, im Gelingen sind die Spuren der Mühe, des Kampfs mit der technischen Regel und mit dem Material getilgt, das Object ist nicht mehr sichtbar, weil das Material als solches, d. h. als roher Stoff, überwunden, weil es schlechthin zum Ausdruck des innern Ideals umgebildet ist. Daher erscheint ein solches Werk nicht mehr als gemacht, als gearbeitet, sondern als geworden. Da nun von der Natur nicht ausgesagt werden kann, daß sie arbeite und mache, weil in ihr der Gegensatz zwischen einem Zwecksetzenden Subject, einem zu bestimmenden Object und Mitteln zu dessen Ueberwindung überhaupt nicht vorhanden ist, so erscheint das Kunstwerk aus Meisterhand, in welchem das Machen und Arbeiten unsichtbar geworden, wie ein Naturwerk. Weil aber der wesentliche Unterschied zwischen einer Kraft, in welcher der Gegensatz

von Subject und Object gar nicht vorhanden ist, und einer solchen, welche ihn überwindet, bestehen bleibt, so kann der Schein der Natur im Kunstwerk nicht ein wirklicher Betrug sein, es kann den Zuschauer nicht in die gemeine Täuschung versetzen, als habe er ein wirkliches Naturwerk vor sich; es erscheint als Natur und nicht als Natur, als zweite Natur. Hier ist die Stelle, wo der tiefsinnige Satz Kants (Kr. d. ästh. Urthlskr. §. 45) einzurücken ist: „an einem Producte der schönen Natur muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Product der bloßen Natur sei. — Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht." Die weitern Sätze des §., daß das Kunstwerk auf sich steht und sich selbst erklärt, folgen von selbst aus diesem seinem Grundcharakter und erklären sich zugleich mit der, nun nothwendigen, weitern Entwicklung beider Seiten desselben. Die erste Seite ist: das Kunstwerk erscheint als Naturwerk. Darin ist vor Allem enthalten, daß die innere Bedeutung desselben dem Zuschauer unmittelbar einleuchtet; die Herrschaft des Künstlers über sein Material bedingt ja den flüßig ungetheilten Uebergang alles dessen, was er ausdrücken wollte, in sein Werk, und zwar so, daß man es findet, ohne sich durch einen Begriff Rechenschaft darüber zu geben. Dieß ist nur eine nähere Bestimmung des dem Kunstwerk eigenen Naturcharakters in Rücksicht auf den Zuschauer; denn die Natur, weil sie sich nicht in Subject und Object entzweit, hebt in dem organischen Bau der innern Zweckmäßigkeit alle einzelnen wirkenden Kräfte so in den Gesammtausdruck der Gestalt auf, daß, wer diese sieht, auch die werkthätige Idee sieht, weßwegen ja Kant so ganz ohne Grund die organische Schönheit zu dem blos anhängend Schönen, d. h. zu dem, das blos durch Vermittlung eines Begriffs gefällt, (a. a. O. §. 16) rechnet; ebenso aber ist in dem ächten Kunstwerk alles Innere heraus und in die anschauliche Form rein aufgegangen. Das Meisterwerk erklärt sich selbst, Dunkel ist eine Eigenschaft, die das Kunstwerk degradirt. Unter Dunkel ist natürlich nicht zu verstehen die Ferne der Zeit, die Fremdheit der Sprache u. s. w., sofern sie für eine spätere Zeit, ein anderes Volk, eine gewisse Zurüstung von gelehrten Mitteln zur Erklärung eines Kunstwerks nothwendig machen; auch fremde und verschwundene Culturformen, welche ein gleichzeitiger Künstler der eigenen Nation zur Darstellung bringt und deren Verständniß gewisse Kenntnisse voraussetzt, machen ein Kunstwerk noch nicht im übeln Sinne dunkel, sofern nur das rein Menschliche, das Alle unmittelbar verstehen, nicht mit solchen überladen ist; auch die Darstellung einer

Form des Bewußtseins, welche zwar im menschlichen Geiste begründet, aber nur für einen Kreis von Zuschauern verständlich ist, die ein tieferes Geistesleben führen, (wie Göthes Faust, erster Theil), fällt nicht unter den Vorwurf unzuläßigen Dunkels, denn die ungleiche Bildung ist eine Schuld der Zeiten; noch weniger das Bedürfniß einer allgemeinen Notiz, die den Zuschauer, Zuhörer mit dem Gegenstande überhaupt, mit der dargestellten Situation bekannt macht: so unmittelbar leuchtet ja auch das Naturschöne der bedeutenderen Sphären, namentlich der geschichtlichen, nicht ein, daß der Zuschauer nicht erst wissen müßte, von was es sich in dem vorliegenden Auftritt handelt. Was aber schlechterdings keiner Erklärung bedürfen soll, das ist der Sinn eines Kunstwerks (vergl. die Krit. Gänge des Verf. B. II S. 49 ff.) und der schlimmste aller Fälle ist der, wenn es so dunkel ist, daß man nach aller Mühe der Entzifferung nicht einmal wissen kann, ob man den Sinn richtig gefunden hat, wie bei dem zweiten Theil von Göthes Faust. Die letzte Ursache eines solchen Dunkels ist immer ein Nicht-Können, also ein Mangel an Kunst. Man wende nicht ein, das sei dann ein Mangel des innersten Schaffens, nicht der Technik, diese könne vielmehr mit großer Fertigkeit durchgeführt sein; denn die Technik, wie sie vor uns entstanden ist als Spitze der ästhetischen Thätigkeit, worin alle vorangegangenen geistigen Momente sich zusammenfassen, ist der volle Strom, in welchem das Innere ungehemmt ganz zum Aeußern wird, sie ist der sinnliche Erguß, der auch, nachdem er fest geworden, immer noch warm bleibt, nie erkaltet, dem man immer anfühlt, wie er frisch aus dem Innern gekommen. Die formell geschickte Technik, die noch übrig bleibt, wenn das Innere und Aeußere auseinanderfällt, ist eben nicht die wahre, die lebendige. Die näheren Ursachen des Nichtkönnens, wie sie im Innern des Künstlers zu suchen sind, können sehr verschiedene sein: Mangel an Begabung, Unreife, Erloschensein der Phantasie, Erkranktsein derselben in Künstelei, Grille, Eitelkeit im Aufgeben von Geheimnissen: diese innere Seite beschäftigt uns hier nicht mehr, nachdem wir die Lehre von der Phantasie und von der Allegorie, der häufigsten Form des Dunkels, entwickelt haben, vielmehr stehen wir jetzt an dem Puncte, wo alle jene innern Mängel als äußere erscheinen müssen, indem die Stockung der Geistesthätigkeit in einer Stockung der wahren, naturvollen Technik zum Vorschein kommt, das ausgeführte Werk sich nicht als geworden, sondern als gemacht darstellt und eines Commentars über seinen Sinn bedarf. Nur der Fall ist noch besonders zu erwähnen, wo ein pathologischer Zustand des Künstlers oder ein Mangel an Zufluß allgemein bedeutender Phantasiebilder Ursache der besonderen Form des Dunkels ist, welche Erläuterungen aus der Lebensgeschichte des Künstlers nothwendig macht; dieser subjective Charakter ist nämlich ein besonders häufiger Mangel von Kunst-

werken in der neueren Zeit und freilich hat auch das Publikum sich gewöhnt, mehr nach dem Subjecte des Künstlers, als dem Objecte, seinem Werke, zu fragen. Aber auch diese Art der Schwierigkeit des Verständnisses fällt einfach in die Gattung des unzuläßigen Dunkels. Das ächte Kunstwerk steht auf sich, der Künstler ist ganz abwesend, weil er in ihm ganz aufgegangen und anwesend ist, der Faden zwischen ihm und seinem Product ist abgeschnitten, es hat sein eigenes freies Leben, ist eine selbständige Welt. — In dem Satze, daß das Kunstwerk als Naturwerk erscheint, ist aber als weiteres Moment enthalten, daß es nicht den Ausdruck der Absichtlichkeit haben darf. Den innern Grund dieser Eigenschaft haben wir in §. 406, ₂. bereits in der einseitigen Fixirung des Moments der Besinnung gefunden; es kommt zwar erst darauf an, auf was der Künstler, in welchem dieses Moment überwiegt, sich besinnt: es kann ein sinnlicher (vergl. §. 73, ₂.), ein moralischer, ein intellectueller Zweck sein, ein Effectstück kann also mancherlei Charakter tragen, aber alle Effectstücke haben den Ueberschuß der Besinnung miteinander gemein, und von diesem ist nun die Rede, sofern er in die Behandlung übergeht, so daß man dem Werk ansieht, daß der Künstler nicht unbefangen, wie dieß in und zu §. 487 gefordert ist, sondern in bewußter und verfänglicher Weise den Zuschauer im Auge gehabt, nicht die Sache mit und in ihrer Wirkung, sondern die Wirkung statt der Sache im Auge gehabt hat. Das ächte Kunstwerk ist naiv, es weiß nicht um den Zuschauer. — Die andere Seite unseres Hauptsatzes war: das Kunstwerk erscheint, indem es einem Naturwerke gleicht, ebensosehr fortwährend als Kunstwerk. Dieß setzt nun natürlich voraus, daß die ganze Umbildung des Naturschönen, die durch den Act der Phantasie und die Composition vollzogen wird, in die technische Ausführung übergegangen sei. Das Material ist dadurch zum reinen Scheine vollständig umgewandelt und eine Täuschung darüber, daß man nicht Naturschönes, sondern durch die Kunst umgebildetes Naturschönes vor sich habe, kann daher gar nicht eintreten. Allein eine unvollkommene oder verkehrte Vollziehung der geistigen Intention kann Fehler und Verirrungen der Technik herbeiführen, deren Wirkungen höchst belehrend sind über die Wirkung der wahren Kunst im Sinne des jetzt vorliegenden Grundgesetzes. Unreife und verbildete Kunst kann nämlich meinen, das Naturschöne nach allen Momenten der Erscheinung darstellen zu müssen, indem sie die ausschließliche Natur des Materials (vergl. §. 517) verkennt, und so einen Wettstreit mit der Natur auf einem Boden versuchen, worauf die Kunst es ihr nicht gleichthun kann, vielmehr in dem Grade, in welchem sie jener nacheifert, nur ihre Blöße zeigt: auf dem Boden der empirisch wirklichen, unmittelbaren Lebendigkeit (§. 379). Ein Werk, das aus diesem Irrthum hervorgegangen ist, täuscht einen

Augenblick, aber schon in dieser augenblicklichen Täuschung kündigt sich Gefühl der Enttäuschung an, nur noch nicht mit Bewußtsein, sondern so, daß es, zum Gefühle der Täuschung geschlagen, diesem die Beimischung eines gespenstigen Grausens gibt; aber rasch stellt sich die volle Enttäuschung als eine aus Widerwillen und Lachen gemischte Empfindung ein. So wirkt die Verbindung der Malerei und Plastik in völlig polychromischen Werken der letzteren, namentlich in Wachsfiguren. Es kann aber noch auf andere Weise gegen jenes Grundgesetz gefehlt werden und auch dieser Fehler seinen Grund entweder in Unreife oder in Ueberreife haben: es wird nämlich mitten in der künstlerischen Bearbeitung ein Stück Natur stehen gelassen oder zwischen sie mit Absicht hineingestellt: natürlicher Stein, Baumstamm mit Rinde in der Baukunst, natürlicher Fels in der Plastik, aufgesetztes erhabenes Goldblech in der Malerei, Thiere auf dem Theater. Zu §. 490 ist gezeigt worden, wie solche Einführung der wirklichen Natur in die Kunst gegen das Gesetz verstoße, das verlangt, daß das Material todter Stoff sei; jetzt sehen wir, wie dadurch ein übrigens künstlerisches Ganzes rein auseinandergesprengt wird: die Folge dieses Fehlers ist nämlich eine Enttäuschung, welche hinüberfällt auf den künstlerisch durcharbeiteten Theil, eine Zerschlagung des Kunst-Eindrucks, die rohe Natur tritt mit plumpem Fuße in das zarte Gebäude der Kunst und zertritt es. Hätte man das Naturschöne, dem man hier begegnet, auf seinem Boden, in der Natur vorgefunden, so hätte man ihm in bereitwilliger Illusion, was ihm zur vollen Schönheit abgeht, aus der eigenen Phantasie zugewogen, hier aber, wo es sich zwischen die reine Schönheit der Kunst eindrängt, fühlt man nur seine Mängel und wird dadurch aus der Kunststimmung herausgeworfen.

Soll die Definition des Schönen in §. 14, wie sie nun durch die vollendete Technik, die alles Innere im Aeußern darstellt und alles Aeußere zum Ausdruck des Innern erhebt, verwirklicht ist, so gefaßt werden, daß alle Hauptmomente der bisherigen Entwicklung darin niedergelegt sind, so lautet sie nun: das Schöne ist die durch den Geist erzeugte und in ein äußeres Material niedergelegte Umbildung der sinnlich begrenzten Erscheinung zum reinen Ausdruck der Idee.

§. 525.

Die erste Stufe der vollendeten Technik ist die vollkommene Herrschaft über die Mittel der Darstellung ohne eigenen schöpferischen Geist oder die Virtuosität. Da es keine rein äußerliche Kunst-Technik gibt, so fordert dieselbe außer der Uebung allerdings ein Talent, das sich auch in den Geist

einer gegebenen Technik reproductiv hineinfühlt; dieses ist jedoch von dem Talent überhaupt als einer isolirten Gabe der Technik der innerlich bildenden Phantasie (§. 409) verschieden. Die so von ihrem innern Bande relativ getrennte Technik erzeugt a er auch eine Erscheinung, worin die bloße Virtuosität ihre Schranke zu überspringen versucht und dem fragmentarischen Genie (§. 410) analog auftritt.

Es ist hier von Stufen die Rede, die in der Wirklichkeit als gesonderte Erscheinungen auftreten, von Graden der Durchdringung der Technik mit dem künstlerischen Schöpfergeiste, in welchen der Grundbegriff, wie ihn §. 524 aufstellt, sich auseinanderlegt, Momente jenes Ganzen als einseitige Formen voranschickt, um jedes derselben vollständig zu entfalten, dann aber das Einseitige zu überwinden und ihm gegenüber in seiner Fülle hervorzutreten. Die unterste Form muß eine solche sein, worin die Gewalt der Technik über das Material sich in der höchsten Sicherheit, ihrem ganzen Glanze zu erkennen gibt, aber auch nur sie, getrennt von dem schaffenden Geiste. Diese Trennung gehört wesentlich zu dem Begriffe der Virtuosität; man legt diesen Namen nicht der technischen Reife des Genius bei, der zugleich schöpferisch wirkt; der Virtuos ist nicht productiver Künstler. Da es aber keine Kunsttechnik gibt, die nicht beseelt ist von innen heraus durch die schaffende Phantasie, so tritt hier eine Schwierigkeit ein, die sich am leichtesten allerdings aufhellt, wenn man von der Musik als einer Kunst ausgeht, in welcher die Composition und die technische Ausführung so auseinanderfällt, daß der erfindende Künstler nicht nothwendig auch in der Ausführung es zur Vollkommenheit gebracht haben muß, daher er dann hier, wenn dieß der Fall ist, auch Virtuos heißen kann. Wirklich gehört der Ausdruck Virtuosität ursprünglich der musikalischen Welt an. Der musikalische Virtuos nun hat nicht nur ein Instrument oder das Organ der eigenen Stimme so völlig in seiner künstlerischen Gewalt, daß er ihm jeden Ton und Ausdruck, dessen es fähig ist, mit einer Fertigkeit entlockt, in welcher die letzte Spur der Mühe verschwindet, sondern er hat auch die reproductive Fähigkeit, sich ganz in die Stimmung der Composition zu versetzen und sie in seinem Vortrag durch alle ihre einzelnen Momente und Bewegungen hindurch zum vollen Ausdruck zu bringen. Schaffen hätte er das musikalische Kunstwerk nicht gekonnt; der Virtuos als solcher componirt zwar wohl auch, aber nicht ein freies künstlerisches Ganzes, sondern regellosere Ergießungen, die ihm nur die Unterlage geben, um seine technische Fertigkeit zu entwickeln, namentlich variirt er zu diesem Zweck gegebene Compositionen, aber eigentlich hervorbringender Künstler ist er nicht. Er verhält sich also, was den inneren Geist des Kunstwerks betrifft, anempfindend. Ebendieß haben wir in §. 490 von dem Talent überhaupt ausgesagt. Der Virtuos

ist jedoch weniger, als dieses; er hat Talent, aber in einem besondern, beschränkten Sinn. Das Talent schlechthin nämlich ist hervorbringend, in der Musik Componist. Seine Schöpfung ist freilich nicht die ureigene des Genie, aber es folgt diesem in die Geheimnisse der Technik nicht in dem Sinne, wie wir die Technik jetzt verstehen, sondern der innern, bildenden, bauenden Technik; in der Poesie z. B. macht es nicht blos gute Verse mit Leichtigkeit, sondern weiß die Anschauungsweise einer Zeit, eines Meisters in geschickter Composition niederzulegen, zu verbreiten, fortzubilden. Das Talent dagegen, das sich in der Virtuosität kund gibt, fühlt sich in einen gegebenen Geist nur hinein, wie er an eine gegebene Technik gebunden ist, es erfindet nicht, es exequirt nur, aber mit Seele, mit Verständniß der Seele. In den Künsten, in welchen Erfindung und Ausführung nicht auseinanderfällt, ist dieß insofern anders, als das virtuose Talent nothwendig auch erfinden muß, um seine Bravour in der Technik zeigen zu können; da wird man aber bemerken, daß die Erfindung nur Schein ist, daß sie in Reminiscenzen besteht, welche zusammengestellt sind zu dem Zweck, die glänzende Beherrschung aller Mittel daran entwickeln zu können. — Die Virtuosität thut nun aber allerdings noch einen weiteren Sprung, der sie in das Gebiet des kühnsten Schaffens zu tragen scheint. Da nämlich die Technik keineswegs bloß Handwerksregel ist, sondern aus einem Ganzen von Darstellungsmitteln besteht, dem der Genius seinen Geist eingehaucht hat, so wird sie zu einem relativ selbstständigen Ganzen, dem ein Reiz inwohnt, getrennt von dem ursprünglichen Bande es auf eigene Faust zu versuchen: die Geschicklichkeit, mit anempfindender Seele gepaart, emanzipirt sich von dem, an was sie sich anempfinden muß, um zur wahren Kunstleistung fähig zu sein, ihre Freiheit von Mühe nimmt sie für positive, inhaltsvolle Freiheit, und wie sie nun jenes Band sprengt, ist es, als ob ein Dämon in sie führe, wie in die Beine des Betrunkenen, die dem Willen nicht mehr gehorchend auf eigene Faust absonderliche Figuren ausführen. So werden die Finger des musikalischen Virtuosen toll, die gereizten Nerven handeln für sich und in losgelassenen Capricen, Seltsamkeiten, Ueberraschungen und Sprüngen aller Art täuschen sie mit dem Afterbilde des ächten Genius das Ohr des Hörers, das im Wirbel vergißt, daß Kunststück nicht Kunst, daß innere Nothwendigkeit und Harmonie der Grundzug der letzteren ist. In den andern Künsten wird sich der Virtuos durch den Zug seiner technischen Sicherheit auf ähnliche Weise zu einem Scheinbilde der fragmentarischen Genialität (die trotz ihren Mängeln doch etwas unendlich Höheres ist, als der losgelassene Flug der technischen Bravour) fortreißen lassen: Formen, Stellungen, Bewegungen, Licht- und Farben-Effecte, Scenen, Bilder vertreten hier die Töne, er sucht das Schwierige auf, um seine Macht zu zeigen, und das leicht überwundene Schwierige gibt sich den Schein kühner Gedanken.

§. 526.

Die zweite Stufe bildet das Eindringen des schöpferischen Geistes als eines zunächst bloß subjectiven in die Technik. Die Phantasie, mit welcher die wahre Technik an lebendigem Bande vereinigt bleibt, ist nämlich zunächst die subjective des einzelnen Künstlers, die den Act jeder Schöpfung mit der Auffassung des Gegenstands beginnt. Im Begriffe der Auffassung liegt es, daß der Künstler den Gegenstand von der Seite ergreift, welche der Subjectivität seiner Phantasie zusagt. Ist diese Subjectivität eine relativ enge, beschränkt sich aber auf ein Gebiet, worin sie von der zunächst ergriffenen Seite in das Innere des Gegenstands zu dringen vermag und sich daher in Einklang mit dem Objecte bewegt, so ist der Ausdruck dieser Schranke, wie er sich in einer stehenden Technik niederlegt, Manier im berechtigten Sinne; gewöhnt sich aber die Subjectivität in Eine Auffassungsweise so ein, daß sie dieselbe ohne Fug erweitert und in Widerspruch mit dem objectiven Leben des Gegenstands geltend macht, so entsteht Manier im übeln Sinne des Worts.

Das Wort Manier wird hier natürlich nicht in seiner ursprünglichen, rein äußerlichen Bedeutung: eine Art der Führung des Werkzeugs, genommen; diese Bedeutung ist weiter unten an ihrem Ort aufzuführen, das aber ist streng festzuhalten, daß in unserem jetzigen Zusammenhang keine geistige Erscheinung mehr in anderem Sinne auftritt, als wie sie sich in einer bestimmten Art der Technik ausspricht. So ist denn Manier im vorliegenden tieferen Sinne die in der Subjectivität der Auffassung zurückgehaltene Phantasie, wie sie sich in der Technik niederlegt. Auffassen muß zunächst jeder Künstler; Auffassung ist der Moment, wo das Object aufhört, blos Object zu sein, indem die Phantasie es erfaßt, in ihr Inneres setzt. Es ist dieß nicht dasselbe, wie der allgemeine Schritt von der Anschauung zur Einbildungskraft (§. 387), denn wir haben jetzt den Künstler, seine schon geübte Phantasie und Technik, und in dieß Ganze von Stoffbewältigender Thätigkeit zieht er den Gegenstand herein durch die Auffassung. Gewöhnliche Soldatenbilder, wie sie für Kinder gemalt werden, Veduten, Thiere in der gewöhnlichen Abbildung der Naturgeschichten sind Darstellungen von Gegenständen ohne Auffassung; sind die Soldaten in Gruppen zusammengestellt mit irgend einem Grade von Charakteristik, ist nur irgend ein Hauch von Leben in der Landschaft, erscheinen die Thiere bewegt, so ist schon Auffassung da. Die Auffassung ist aber der Anfang eines tiefern Acts, worin die Phantasie des Künstlers das wahre objective Leben des Gegenstands so in sich hereinnehmen und ihr subjectives Leben so in es ergießen soll, daß der Gegensatz des Subjectiven und Objectiven überhaupt verschwindet (vergl. §. 412). In diesem Acte darf

und kann sich die Auffassung, obwohl immer zunächst subjectiv, unbeschadet der objectiven Durchdringung des Gegenstands erhalten. Der ganze Geist der Behandlung bekommt davon seine Färbung, daß der Künstler von dem oder jenem Puncte aus in den Gegenstand eingedrungen ist. Es wird sich dieß bei der Entwicklung des Stylbegriffs erklären. Nun können aber zweierlei Fälle eintreten, in welchen statt dieser völligen Tilgung des Gegensatzes das subjective Moment im Uebergewicht erscheint. Entweder die Auffassung schreitet fort zur wirklichen Durchdringung des Objects, aber die künstlerische Subjectivität ist eine vergleichungsweis enge, beschränkt sich auf ein kleines Gebiet des Naturschönen und innerhalb desselben auf einen engen Ausschnitt von Erscheinungen, Stimmungen, Tönen u. s. w., sie ist aber in ihrem engen Kreis objectiv: d. h. sie faßt nur die Erscheinungen auf, welche ihr diejenige ästhetische Wirkung wirklich entgegenbringen, für die sie hauptsächlich organisirt ist, läßt alles Andere liegen, was sich nicht in dieser Stimmung, diesem Lichte behandeln läßt, wenn man nicht der Sache Gewalt anthun will, sie wiederholt sich in dieser Weise beständig, aber nie auf Kosten des Gegenstandes, denn sie schreitet zu jener innigen Durchdringung des Objects fort, in welcher die Auffassung mit dem wirklichen Leben desselben zusammentrifft: die so beschränkte Kunstart, sofern sie sich in einer, der angewöhnten Auffassung entsprechenden Technik niederlegt, heißt Manier im guten Sinne des Worts; man fühlt in ihren Werken mehr den Künstler, als den Gegenstand, doch ohne daß eine Kluft des Eigensinns diesen von jenem trennte; es ist nicht die Mißhandlung des Gegenstands, sondern die Enge des Wiederkehrens, was die subjective Seite in den Vordergrund stellt. Man kann den Niederländern nicht vorwerfen, daß sie nicht mit inniger Liebe in ihren Gegenstand eingehen, aber Niemand wird ihre Auffassung und Ausführung Styl nennen, sondern es ist Manier, aber das Wort schließt keinen Tadel ein, soweit sie nicht (was im Einzelnen allerdings geschieht) den Gegenstand nur als Mittel aufsuchen, um ihre Gefühls- und Malweise daran glänzen zu lassen. Der andere Fall tritt ein, wenn die Subjectivität sich auf Kosten des Objects verengt. Hier ist von vorneherein eine gewisse Schuld vorauszusetzen: eine ursprünglich elastischere Subjectivität rennt sich aus Trägheit oder Eigensinn in die Enge einer Auffassungsweise fest oder eine ursprünglich engere verkennt ihre Schranken. Zunächst wird sie noch die Stoffe ergreifen, welche die ihr zusagende Wirkung ihr entgegenbringen, sie wird aber schon geneigt sein, die mitwirkenden Seiten, welche von dem Grundtone mehr oder minder, bis zum vollen Contrast, abweichen, nicht in ihrer Berechtigung aufzufassen, einen energischen, einen sanften, einen düstern Ton, ein rosiges Licht, einen bläulichen Hauch u. s. w. über Alles zu ziehen, auch den starken Körper schlank und weich, den schlanken und weichen stark und

heroisch zu behandeln u. s. w. Nun bestimmt ein solcher Künstler der ihm eigenen Auffassung gemäß seine Technik; jene fängt an, zur Gewöhnung zu werden, diese auch; aber die Verhärtung der Technik ist nicht einfach eine Folge der verhärteten Auffassung, sondern übt eine rückwirkende Gewalt auf diese aus. Dieß letztere Moment ist ganz wesentlich: das Festrennen geht zuerst von innen nach außen, dann verstärkt von außen nach innen zurück; der Künstler möchte wohl anders, aber die gewohnte Pinselführung, Farbengebung, Handhabung des musikalischen Instruments u. s. w. ist schon stärker, als er; er hat sich in dem gefangen, was ursprünglich frei von ihm ausgieng. Nun dringt die Verhärtung weiter: er fängt an, auch Gegenstände, welche die ihm geläufige Wirkung nicht darbieten, zu behandeln, als böten sie sie dar, und er endigt damit, sie denjenigen aufzuzwingen, welche die entgegengesetzte, und zwar nicht nur theilweise, sondern im Ganzen ihrer Erscheinung darbieten. So pressen die italienischen Manieristen, in welchen das Einseit'ge des M. Angelo und Correggio zur Unnatur, dort des Gewaltsamen, hier des Süßen und Sentimentalen ausgeschlagen ist, Alles, mag es biegen oder brechen, in das Prokrustesbett der einen oder andern dieser Auffassungsweisen; so gibt es Porträtmaler, denen unter der Hand jeder Kopf ins Heroische oder Empfindsame hinübergleitet, Landschaftmaler, welche der Luft, den Erdformen überall dieselbe stehende Physiognomie geben, ja allen Baumschlag überein behandeln, so daß man lauter Linden, Stechpalmen und dgl. zu sehen glaubt. Die immer gleichen, stehenden Gesichter älterer Meister wie eines Giotto, Fiesole, P. Perugino, Fr. Francia gehören nicht hieher, das ist der unschuldige Fehler einer noch jugendlichen Kunst, die für eine Gemüthsstimmung, eine Art, zu sehen, die in der Zeit liegt, die entsprechenden Formen gefunden hat und noch nicht zu wechseln versteht. In der Musik wimmelt es von schlagenden Beispielen; in der Poesie erinnern wir an J. Paul, dessen großer Genius sich capriciös in einer bis zum Unerträglichen wiederkehrenden, bis auf die Einzelheiten der Satz- und Wortbildung hinaus verhärteten Technik der Sentimentalität und des Witzes verfangen hat. — Uebrigens versteht sich, daß der gemeine Sprachgebrauch nicht so streng unterscheidet, als die Wissenschaft, daß er Manier oft für das anwendet, was wir sofort Styl nennen werden. Es gibt allerdings ein Gebiet, wo die Begriffe schwanken müssen: das große Feld von Kunstweisen, die zu bedeutend sind, um sie als Manier, zu unbedeutend, um sie als Styl im strengen Wortsinne zu bezeichnen. Wir werden dieses Feld in dem geschichtlich erweiterten Kreise der gegenwärtig vorliegenden Begriffe finden.

§. 527.

Die Einheit der, obwohl innerhalb der Grenzen einer gewissen Auffassung, mächtigen und weiten Subjectivität mit der vollendeten Technik ist die höchste und letzte Stufe oder die wahre Meisterschaft. Diese Subjectivität durchdringt den Gegenstand und sich mit ihm, scheidet alles Unbestimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine von dem Wesentlichen aus und legt die der Großheit ihrer Anschauung entsprechenden, in festem Rhythmus schwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechsel des Augenblicks erhabenen Charakter monumentalen Formen in der schöpferisch umgebildeten Technik nieder. Die Technik als habitueller Ausdruck dieser objectiven Gewalt des Genius oder das Ideale, wie es in der technischen Gewöhnung erscheint, heißt Styl.

Wenn man die Technik nur als eine von der Durchdringung mit der schaffenden Phantasie relativ trennbare und die Vollkommenheit derselben gegenüber den noch Ungeübten, noch Lernenden im Auge hat, heißt auch der bloße Virtuos und der auf Manier Beschränkte ein Meister. Im intensiven Sinne des Worts aber kann Meisterschaft nur die Stufe bezeichnen, wo das Meiste, das Höchste erreicht ist und dieß ist eine vom wahren Genius durchdrungene Technik. Der Meister in diesem vollen Sinne des Worts schafft eine neue Technik (vergl. Anm. zu §. 491), er ist also vor Allem mehr, als Virtuos; diese neue Technik drückt aber mehr aus, als eine bloß subjective Auffassung, denn sonst ist sie streng genommen nicht werth, überliefert d. h. allgemein gemacht zu werden, da nur das Wahre, das Objective auch das wahrhaft Allgemeine ist; daher heißt auch der Künstler, der nur Manier verbreitet, nur im ungenaueren Sprachgebrauche Meister. Ebenso intensiv, wie das Wort Meister, wird nun hier auch der Ausdruck Styl genommen. Nach dem beliebten Satze le style c'est l'homme même hat Jeder Styl, der in seiner Technik irgend eine Individualität bleibend ausdrückt; da wird Styl genommen, wie das Wort Charakter, wenn man nur formell das Moment der Gleichmäßigkeit, und wäre es die Gleichmäßigkeit des Ungleichmäßigen, im Auge hat (vergl. zu §. 333); dann gibt es auch einen schlechten Styl, dann kann man von einem Styl Kotzebues reden. Wir nehmen aber das Wort hier absolut, in dem Sinne, den man damit verbindet, wenn man schlechtweg sagt: er hat Styl, oder: das ist (nicht bloße Manier, sondern) Styl, ebenso, wie man sagt: er ist ein Charakter, das ist Charakter. Wenn man also herkömmlich einen objectiven und subjectiven Styl unterscheidet, so werfen wir den subjectiven Styl zurück zur bloßen Manier. Alle anderen Unterscheidungen, die man aufzuführen pflegt, gehen entweder schon auf die historische Bedeutung des Stylbe-

griffs, und zu dieser werden wir erst im Verlaufe fortschreiten, oder auf die Styl-Arten, wie sie durch die Bedingungen der einzelnen Künste entstehen, und auch diese Erweiterung des Stylbegriffs soll sich uns erst im Folgenden ergeben; es ist falsch, ihn auf die letztere Bedeutung zu beschränken wie Rumohr; oder sie suchen wirklich die möglichen individuellen Style einzutheilen — und dieß führt auf den schwierigen Punct, von dem hier auszugehen ist. Es kann nämlich nach der Bestimmung des §. scheinen, als könne es nur Einen Styl geben, weil es nur Eine Art gibt, die Dinge wahrhaft in ihrem Wesen zu schauen. Das Genie gibt die Sache selbst; Eine Sache scheint aber nur auf Eine Weise und in Einem Styl wahr gegeben werden zu können. Gäbe man etwa nur soviel zu, daß die großen nationalen und geschichtlichen Unterschiede in der Auffassung Eines Gegenstands (z. B. der Persönlichkeit und des Charakters) einen berechtigten Styl-Unterschied begründen, so würde uns dieses Zugeständniß hier, wo wir ja wie gesagt noch vom einzelnen Meister handeln, nichts helfen. Es ist aber doch unzweifelhaft, daß gleichzeitige Meister bei Behandlung derselben Gegenstände verschiedenen Styl zeigen, wie z. B. M. Angelo und Raphael, Göthe und Schiller, und daß doch Jedem derselben Styl im vollen Sinne des Wortes zuerkannt wird. Hier entsteht die Aufgabe, zu zeigen, was zum vorh. §. ausgesprochen ist, daß die Subjectivität der Auffassung, worin diese Unterschiede des Styls ihren Grund haben, mit der strengen Objectivität, welche doch dem Style wesentlich ist, sich ohne Widerspruch verträgt. Zu diesem Zwecke müssen wir zuerst auf die Arten der Phantasie §. 401 ff. zurückgehen. Von diesen fällt die zweite, auf den Unterschied der Stoffe gegründete (§. 403), sogleich weg, denn es ist jetzt die Rede von verschiedener und doch objectiver Behandlung desselben Stoffs; die Eintheilung nach Momenten der Phantasie (§. 404) fällt insofern ebenfalls weg, als sie die Grundlage zu den verschiedenen Künsten und Zweigen dieser Künste bildet, denn es ist jetzt die Rede von verschiedener und doch objectiver Behandlung in Einer und derselben Kunst, allein die in dieser Eintheilung begründeten Arten mischen sich auch und diese Mischung wird nicht nur für die Entstehung der historischen Styl-Unterschiede bestimmend werden, sondern sie ist es schon hier, bei der Frage nach den individuellen Styl-Unterschieden; ganz aber gehört hieher der Unterschied der einfach schön, der erhaben und der komisch gestimmten Phantasie §. 402. Jene verschiedenen Mischungs-Verhältnisse können sich aber mit diesen letzteren Arten wieder auf verschiedene Weise verbinden und hierauf gründen sich die verschiedenen Organisationen der Phantasie, wie der Unterschied des Styls aus ihnen hervorgeht. An wenigen Beispielen der landschaftlichen und menschlichen Phantasie in verschiedener Mischung mit der plastischen

und rein malerischen so wie mit der erhabenen und schönen läßt sich nun zeigen, wie bei subjectiv verschiedener Art, Ein und dasselbe Object zu sehen und zu empfinden, dennoch Styl möglich ist. Hier muß der unbestimmte Ausdruck (§. 526): Auffassung des Gegenstands von der Seite, die der Subjectivität des Künstlers zusagt, genauer genommen werden. Seite ist eines der Momente, welche die Erscheinung eines der Darstellung gebotenen Stoffs in sich befaßt, und zwar eine bedeutende, wesentliche, von welcher aus der Gegenstand in seinem Innern sich ergreifen läßt und zwar so, daß auch die andern Momente seiner Erscheinung mitergriffen werden, nur je in dieser Auffassung als untergeordnet; so ist eine Landschaft ein Ganzes von Erdformen, worin sich hauptsächlich das Reich der Linien darstellt, von Vegetation, Licht und Luftleben, Wasser u. s. w.; der menschliche Körper bietet in Knochen und Muskel die Erscheinung des organisch Starken, in Fett und Haut des weicher Umkleidenden, im Angesicht und Händen und ihrem Spiel die Erscheinung des geistigen Ausdrucks in seinen verschiedenen Richtungen dar, so daß mehr der Wille oder die empfindende Seele oder der Gedanke hervortritt; eine Handlung zeigt das Bleibende der Sitte, die augenblicklichen und doch vielfach motivirten Erregungen des Temperaments, der Gedanken- und Gefühlswelt und den Moment des Entschlusses. Nun setze man, daß einer dieser Stoffe gegeben sei in einer Erscheinung, in welcher unbeschadet seiner objectiven Natur das eine oder andere dieser Erscheinungsmomente zum Standpuncte der Auffassung genommen, zum Mittelpuncte der Darstellung erhoben werden kann, so ist man bis dahin gekommen, wo die Sache klar wird. Man nehme also z. B. eine Landschaft, welche bedeutende Linien, bedeutende Baumgruppen, Reize des Licht- und Luft-Lebens im Sinne der südlichen Natur darbietet, so wird ein genialer Landschaftmaler seiner subjectiven Auffassung gemäß hauptsächlich das Großartige der Erdformen, ein anderer mehr das Bedeutende der Vegetation hervorheben und zugleich dem Zauber im Luft- und Licht-Leben nachgehen, jene Seite aber mehr zurückstellen, beide aber können von ihrem Auffassungspunct in das volle Leben des Gegenstands eindringen. Cl. Lorrain und Rottmann haben beide Styl, obwohl dieser in der Poesie des Erdlebens, jener des Baum- Licht- und Luft-Lebens bedeutender ist. Man denke sich aber, daß diese beiden ihre klare, offene, plastische Auffassung einer nordischen, in Linien und Vegetation schwunglosen, rauhen, in Licht und Luft düstern Landschaft ausdrängten, so würde nicht Styl, sondern Manier entstehen. Hier wäre die Auffassung eines Ruisdael und Everdingen gefordert; auch diese beiden haben Styl, aber sie würden manierirt, wenn sie ihre Auffassung einer südlichen Landschaft ausdrängten. So wenn Raphael

und M. Angelo denselben Gegenstand darzustellen hätten, so könnte jeder von ihnen unbeschadet der objectiven Natur desselben seinen Styl geltend machen, sofern derselbe die musculöse, starke, gewaltig bewegte Auffassung ebensogut zuließe, als die großartig schöne. Man setze: beide hätten einen Moses zu malen gehabt, die Situation aber wäre frei gegeben gewesen; so hätte M. Angelo ihn als den erhaben zürnenden aufgefaßt, wie in seinem bekannten plastischen Werke, Raphael als den ernstmilden, ruhig großen Gesetzgeber, beide großartig, beide berechtigt, beide im intensiven Sinne des Stylbegriffs. Wäre aber ein besonderer Moment darzustellen gewesen, so wäre M. Angelo ohne Zweifel manierirt geworden, wenn dieser Moment der einer milden und schönen Stimmung gewesen wäre (so wie er manierirt ist in der Uebertragung seiner überstarken Formen und gewaltsamen Stellungen auf die Gruppe der Seligen im jüngsten Gericht), und Raphael wäre vielleicht manierirt geworden, wenn dieser Moment ein furchtbarer gewesen wäre: er hätte versucht, den M. Angelo da nachzuahmen, wo nur M. Angelo heimisch war. — Der ganze Schwerpunkt des Stylbegriffs liegt nun darin, daß er die idealbildende Thätigkeit (§. 398) darstellt, wie sie in die technische Gewöhnung übergegangen ist. Wo gewisse Bedingungen ausbleiben, um von jenem innern Acte zu dieser technischen Gewöhnung den Uebergang zu gewinnen, kann Einzelnes gelingen, von dem man Idealität aussagen kann, aber Styl ist nicht da: man sieht dem Zuge der Hand, den Linien, Tonverhältnissen, dem Gebilde des Dichters an, daß der innere Schwung nicht habituell übergegangen ist in die technischen Organe, was freilich auch auf mangelnde Fülle der geistig innerlichen Phantasiethätigkeit, wenigstens im Sinne einer dauernd gleichmäßigen Wirkung, schließen läßt. Die Düsseldorfer Schule hat einzelnes Treffliches geleistet, aber man hat nicht mit Unrecht zwischen ihr und der Münchener-Schule so unterschieden, daß diese Styl habe, jene nicht. Die Großheit, die alles Kleine, Zerfahrene, Dünne, Gemeine entfernt und die Grundzüge des mit Geist durchdrungenen Gegenstands mit gewaltiger Faust herausführt an's Licht, die festen Knochen der Darstellung, den markigen Rhythmus, das Monumentale, was durch diese wie für eine Ewigkeit hingestellten Formen in die Ausführung tritt: alles dieß läßt sich auch im Begriffe des Architektonischen zusammenfassen. Daß der Bildhauer in Manier zerfährt, wenn er das Band löst, welches seine Kunst innerlich und äußerlich an die Baukunst knüpft, leuchtet von selbst ein; länger hatte man vergessen, daß auch die Malerei zur Ausbildung dessen, was man Styl nennt, am sichersten durch Anlehnung an diese Kunst gelangt; die Entwicklung der Münchenerschule brachte diese Wahrheit wieder zu Tage; freilich sind die rechten Kräfte auch hier vorausgesetzt, Cornelius hat schon in seinen

Skizzen zu den Nibelungen und zu Göthes Faust recht schlagend gezeigt, was Styl heißt. Es hat aber einen tiefern Sinn, wenn man das Wesentliche des Styls ein Architektonisches nennt: die festen Maaße, das Gewaltige und Große der Architektur, ihr in mächtigen Massen sprechender Rhythmus, der ganze objective Charakter dieser Urkunst dringt auch in der Musik und Poesie hindurch, wo wahrer Styl hervortritt.

§. 528.

1 **An den äußern Grenzen der Kunstschöpfung kann der Styl gegen den Geschmack (§. 509) und das negative Gesetz der Correctheit verstoßen.**
2 **Da aber der Genius seine Grenze (vergl. §. 527) nicht immer einhält und da ein nicht überwundener Rest der bloßen Subjectivität auch in der objectiven Auffassung zurückbleibt, so gibt es Manier am Style. Ferner wird der Meister des Styls, wie er seine Höhe auf dem in §. 411 bezeichneten Wege erstiegen hat, auch an einem Punct ankommen, wo er stehen bleibt und dann abwärts geht; dann wird sein Styl in Manier versinken. Ebendieß wird durch Schüler geschehen, welche seine Formen ohne den inwohnenden Geist sich aneignen, während andere seinen Styl lebendig fortbilden, den reiferen eines fortgeschrittenen Meisters aufnehmen und dann einen eigenen entwickeln.**

1. Nur zu dem Zwecke wird der Begriff des Geschmacks aus §. 509 noch einmal aufgenommen, um zu zeigen, wie eben das Große, was im Style liegt, über die Tact-Rücksichten des Geschmacks mit seinen mächtigen Schritten gelegentlich rücksichtslos hinüberschreiten kann. Shakespeare ist dort schon angeführt und man hat mit Recht von ihm gesagt, daß, wer eine grandiose Toga um einen gewaltig bewegten Heldenkörper wirft, nicht nach jeder kleinen Falte sehen kann, ob sie geschmackvoll gelegt sei. Phantasie, „das Riesenweib, das unter Donnersturm den Mund aufthut, nach der purpurnen Wolke die Hand streckt und sie als Gewand umwirft“, hat keine Zeit, darnach zu fragen, wie sie im Salon aufgenommen würde. Es ist wahr, daß auch Geschmacksverletzungen in Begleitung des Styls vorkommen, welche nicht aus einem erhabenen Uebersehen, sondern aus einer kleinen Absichtlichkeit kommen, die sich seltsam mit der wahren Größe verbinden kann. Es ist dieß zu §. 509 von Shakespeare schon zugegeben; seine Geschmacklosigkeiten kommen meist in der Conversationssphäre vor und wenn er darin allerdings der Mode seiner Zeit huldigt, also dem, was damals für Geschmack galt, uns aber als Ungeschmack gilt, so nimmt er doch Theil an der gemeinsamen Schuld einer falschen conventionellen Bindung und seine Anbequemung an einen falschen Geschmack ist ein Ver-

stoß gegen den guten, von dem er als höher Begabter ein Gefühl hätte haben sollen, aber ein um seiner übrigen Größe willen verzeihlicher. Man hüte sich jedoch wohl, die kühnen Blitze in den Stellen, wo das Pathos seine höhere Sprache spricht und worin er mit der höchsten poetischen Absicht die phantasielosen Begriffe von Ordnung und Maaß vor den Kopf stößt, zu den Sünden gegen den guten Geschmack zu rechnen, wie z. B. die furchtbar herrlichen Worte Macbeths: „und Mitleid, wie ein neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend" u. s. w. So sind die Worte in Göthes herrlichem Liede der Mignon: „es brennt mein Eingeweide" nicht ein Verstoß gegen den Geschmack, sondern hoch über allem bloßen Geschmack mit seinen Begriffen von Schicklichkeit. Selbst im Lohensteinischen Schwulst sind Perlen wirklich großen Styls, welche nur die Gottschedische Dictatur, die alle Poesie unter den Stab des Geschmacks stellen wollte, als geschmackswidrig verdammen konnte. — Aehnlich verhält es sich mit dem Gesetze der Correctheit. Dieser Begriff ist ein rein negativer, d. h. er stellt Richtigkeitslinien auf, welche nicht verletzt werden sollen, aber welche nicht verletzt zu haben noch entfernt kein ästhetisches Lob ist. Es war die Zeit der leeren Kunst, der conventionellen Poesie (vergl. §. 476), welche den Begriff der Correctheit für ein positives Prinzip nahm. Die höhere Kunsttechnik ist ein Lebendiges, dem jeder große Genius einen neuen Geist einhaucht; der Genius ist autonomisch. Zieht man daher das ganze Gebiet der ästhetischen Regel von dem Umkreise ab, in welchem von einem gegebenen äußern Gesetze die Rede sein kann, so bleibt nur die allgemeine Grundlage der gemein-technischen Normen und in den Künsten, welche direct ihr Vorbild in der Natur haben, das nothwendig Regelmäßige in den Gebilden der letzteren. Ein geometrischer Verstoß des Architekts, eine ungleiche Stellung der Augen, Verletzung einer Proportion im Werke des Bildhauers, eine Verzeichnung des Malers, eine ungelöste Dissonanz, falscher Ton des Musikers, Uebersehen einer Unwahrscheinlichkeit und Schnitzer im Versmaaß bei dem Dichter: dieß sind Fehler, welche nicht vorkommen sollen, aber sehr leicht vorkommen können als einzelne Schwäche selbst des größten Stylisten. Cornelius und Genelli haben Styl im besten Sinne des Worts und doch leiden ihre Werke an theilweise groben Verzeichnungen. Absichtliche Unrichtigkeiten, welche von der Berechnung auf einen gewissen Gesichtsstandpunct herkommen oder gewisse höhere Wirkungen unmerklich motiviren, sind etwas ganz Anderes, sie sind nicht Fehler, sondern absichtliche Mittel. Die Griechen haben bekanntlich hierin ganz frei gehandelt, auch Raphael bietet belehrende Beispiele. Wenn man übrigens dem Meister wirkliche Incorrectheiten nachsieht, so darf dieß natürlich nicht so verstanden werden, als ob dem Schüler ein Freibrief für Nachläßigkeit gegeben werden solle; die Geniesucht, welche im Incorrecten

die höhere Freiheit der Phantasie sucht, ist um wenig besser, als der entgegengesetzte Formalismus der Meistersänger-Tabulatur und der Gottschedianer, welche die Kunst, untadeliche Verse zu machen, für Poesie hielten.

2. Daß es Manier am Style gibt, daß dieselbe da hervortritt, wo ein Meister des Styls Stoffe ergreift, die sich gegen seine Auffassungsweise sträuben, wurde zum vorh. §. schon berührt. M. Angelo's Beispiel, das dort angeführt worden, ist besonders belehrend. Auch Rubens wird manierirt, wenn er seinen saftigvollen, leidenschaftlich energischen Styl auf Stoffe überträgt, welche ruhige sanfte Schönheit fordern. Rottmann wurde manierirt, wenn er den Licht-Effecten stärker nachgieng, als dieß mit seiner plastischen Auffassungsweise vereinbar war. Göthe wird manierirt, wenn er seine menschlich schöne Auffassungsweise auf schlechthin drastische Stoffe überträgt, Schiller, wenn er mitten in große Handlungen und zwischen starke Stellen seinen sentimentalen Ton einschiebt; auch sonst fühlt man, wie von der Zeit an, da er seinen Styl gefunden und es ihm leicht aus der Hand geht, stellenweise das fertige Machen der Manier bei ihm eintritt, so namentlich in der Jungfrau von Orleans. Ob man die erste Stufe in der Entwicklung des Genius, wo er wie eine Naturgewalt hervorbricht (§. 411), als Manier oder als Styl zu bezeichnen habe, kann zweifelhaft scheinen. Das Große in Göthes und Schillers ungestümmer Jugenddichtung weist auf den werdenden Styl hin, das Muthwillige daran ist sehr subjectiv und, sofern es als angewöhnter Ton erscheint, als Manier zu bezeichnen, das Unreife und Rohe fällt unter keinen dieser beiden Begriffe. Wie aber die Kraft gewachsen ist, so nimmt sie auch ab, und diese Abnahme wird es allerdings mit sich bringen, daß eines großen Künstlers ganze Technik in Manier versinkt. Was von dem Hervortreten derselben bei Göthe und Schiller so eben erwähnt ist, gehört zum Theil schon hieher. Der Künstler copirt nun sich selbst; seine großen Formen überleben den Geist, der sie geschaffen, und verlieren ihre objective Macht und Wahrheit auch da, wo der Gegenstand der Auffassungsweise an sich entspricht, erscheinen daher als bloß gemacht. Der Verlust der objectiven Gewalt wird aber allerdings auch mit einer, dem zunehmenden Alter eignen, Neigung zusammenfallen, solche Stoffe zu ergreifen, an welchen, weil sie der Auffassung nicht zusagen, schon bei noch voller Kraft der Styl zur Manier geworden wäre. So sah Göthe wohl ein, daß sein Faust im zweiten Theile in das höhere, handelnde, politische Leben geführt werden müsse, aber er mochte fühlen, daß dieß nicht sein Boden sei, und wagte sich nicht an die Fortsetzung; im hohen Alter aber that er es und wurde manierirt im höchsten Grade. Auch schon in seiner natürlichen Tochter ergreift er einen Stoff, der am Krater einer Revolution spielt, und was sonst Schönheit der

zartesten Humanität war, wird als Ueberzuckerung eines vulcanischen Bodens Manier der „Silberbleistiftzüge." Ueberhaupt aber wird seine weise Beschaulichkeit, sein Maaß, seine Durchsichtigkeit, seine edel weibliche Seelenmilde, sein reiner Adel, seine objective Ruhe in seinen späteren Werken zur Vornehmheit, schleppenden, kanzleistylartigen Bedächtigkeit, Wohlweisheit, schönfärbenden Abschwächung. Ein anderweitiges Moment kommt hinzu bei Künstlern, die zwar Styl haben, aber einen solchen, der Angesichts höherer Fortschritte als ein unreifer erscheint, wie z. B. bei P. Perugino. Er hat bekanntlich am Ende handwerksmäßig seine Formen wiederholt und erscheint in diesem Stadium als Manierist; da kam aber zu der natürlichen Abnahme der erfüllenden Geisteskraft die Scheue, sich die schon erfolgten Fortschritte höherer Meister anzueignen, und diese Erscheinung führt vom Individuum schon hinaus auf den historischen Boden des Kunstlebens im Großen. Ebendahin weist uns aber auch die Schlußbemerkung des §.; sie leitet vom einzelnen Meister zunächst zur Schule zurück, die aber nun in einem andern Zusammenhang, als früher, auftritt. Der Schüler, der nicht Gabe und Beruf hat, selbst Meister im intensiven Sinne des Wortes zu werden, verbreitet den Styl seines Meisters, setzt ihn aber nach und nach zur bloßen Manier herunter, weil der Genius fehlt, der diese großen Formen ausfüllen sollte. So ist das holde Lächeln der weiblichen Köpfe Leonardo's da Vinci in der Mailändischen Schule vielfach zum manierirten Grinsen geworden, so geht von M. Angelo's Kraftstyl und Correggio's Anmuths- und Entzückungsstyl jene oben schon erwähnte doppelte Linie des Verfalls aus: die falsche Kraftmanier und die falsche Anmuths-, die süßliche und doch nervös aufgeregte Sentimentalitäts-Manier; so wird Göthes Styl als vornehme Manier, so Schillers als rhetorische Phrasentechnik fortgeführt und verbreitet. Man darf aber darum nicht annehmen, daß der individuelle Styl, sobald er in die Hand anderer Individuen übergeht, nothwendig in Manier ausarte; dieß geschieht nur durch unbegabte oder geistig nicht gesunde Schüler, noch mehr unter ungünstigen Zeitbedingungen, wenn es nämlich mit der Kunst überhaupt schon abwärts geht; der tüchtige und selbst zum Großen berufene Schüler führt den Styl in seiner vollen Kraft fort, bis er ihn überflügelt, wie Raphael den Peruginesken. Ehe er seine ganze Selbständigkeit entwickelt, kann er zunächst einen weiteren, fortgeschrittenen Styl eines andern Meisters in sich aufnehmen; der erste, den er sich angeeignet, entspricht nun dem, was bei andern Anfängern (namentlich Dichtern) der stürmische Naturton ihrer ersten Periode ist. So treten in Raphaels Entwicklung drei Stufen des Styls auf: der kindliche seines ersten Meisters Perugino, der an der Nähe der vollen Reife stehende florentinische, dann der reife römische.

2.

Der provinzielle und nationale Styl.

§. 529.

1 **Der Styl erweitert sich aber von seinem individuellen und auf die vereinzelte Schule beschränkten Ausgangspuncte zu einer ausgedehnteren Geltung durch Ortswechsel der Meister und Verbreitung der Schüler; ganze Volksstämme, ja Völker eignen sich denselben an, Schule heißt nun nicht mehr die einzelne Werkstätte als Bildungsanstalt, sondern die in diesen weiten Kreisen herrschende Kunstweise, und indem der Grund dieser Ausdehnung in einer ursprünglichen Verwandtschaft der ganzen Auffassung zu suchen ist, kommt zu Tage, daß die individuellen Urheber selbst nur die Organe waren, durch die sich der Geist eines Stammes, Volkes in einer bestimmten Zeit seinen Aus-**
2 **druck gab. Auch der unreife Styl und die bloße Manier gewinnen in diesem Zusammenhang historische Berechtigung und objectives Gewicht.**

1. Der §. zeigt zuerst pragmatisch die Verbreitung eines Styls, einer Manier auf, wie dieß schon durch die Erwähnung der Gründung von Werkstätten durch Schüler und der Wanderung der Meister (zu §. 520 und 521) vorbereitet ist. Das Ganze einer solchen Fortpflanzung heißt nun Schule im erweiterten Sinne des Worts. Sie tritt zunächst örtlich auf im engeren Sinne einer bedeutenden Stadt (atheniensisch, argivisch, sikyonisch, sienesisch, florentinisch, venetianisch), erweitert sich naturgemäß über Provinzen und erscheint nun bestimmter als der Ausdruck des Stamms eines Volks (jonisch, dorisch, umbrisch, lombardisch, niederdeutsch, oberdeutsch und innerhalb dieser Unterscheidung schwäbisch, fränkisch u. s. f.), tritt aber allerdings in dem Grade, in welchem die einzelnen Kräfte sich in höchsten Wirkungen zusammenfassen, sporadisch auf, sammelt sich an künstlichen Mittelpuncten und kann dann nicht mehr mit einem örtlichen Namen, sondern nur nach dem Meister, der Richtung, dem früheren natürlichen Mittelpuncte bezeichnet werden. So kann nicht wohl von einer römischen Malerschule die Rede sein (vergl. Rumohr Ital. Forsch. B. II S. 211), denn päpstliche Kunstpflege hat in Rom nur die Blüthe aller Fortschritte, wie sie sich zuerst in den einzelnen Ländern Italiens entwickelt hatten, vereinigt, Raphael und M. Angelo, die hier wirken und in den besondern Stylen ihrer Schule die Momente des ganzen italienischen Kunstgeistes darstellen, haben sich in Florenz auf ihre Höhe geschwungen und ein anderer Strahl derselben höchsten Entwicklung wird von L. da Vinci nach Mailand getragen. In der neueren

deutschen Poesie spricht man von örtlichen Schulen, so lange der Genius die auseinanderlaufenden Richtungen nicht in einen höchsten Brennpunct gesammelt hat; schon hier ist übrigens die bezeichnende Unterscheidung durch den sporadischen Charakter der Fortpflanzung schwierig: die Richtung auf das Erhabene scheint vorzüglich dem nördlichen Volksstamme zu entsprechen, aber schon vor Klopstock schlägt Haller, ein Schweizer, diesen Ton an und Klopstock selbst (allerdings ganz ein Norddeutscher) findet wieder vorzüglich in der Schweiz Nachahmer; die sogenannte anakreontische Dichtung sollte man in ihrem Ursprunge für süddeutsch halten, sie faßt sich aber in Wielands Geist zu einer umfassenderen Wirkung erst zusammen, nachdem sie von dem Dichterkreise in Halle aus mehr nach dem Norden, ja bis Hamburg (Hagedorn) getragen war; noch bestimmter aber tritt nun das Provinzielle bei den großen classischen Dichtern in den Hintergrund: sie gehen vom Süden aus, aber Niemand wird Göthes Styl den fränkischen, Schillers den schwäbischen nennen, sie leisten ihr Höchstes in dem künstlichen Mittelpuncte einer kleinen sächsischen Residenz und ihre Wirkungen zünden ohne einen bestimmten Faden in allen Gegenden Deutschlands. Eben hieran knüpft sich aber die richtige Anschauung dieser Verhältnisse: solange man die Schulen vorherrschend als örtliche und provinzielle zu bezeichnen hat, sind sie auch nur Ausdruck eines Stamm- und Provinzialgeistes, die höchste Entwicklung aber ist Ausdruck des Nationalgeistes in einer bestimmten Epoche. M. Angelo's und Raphaels Styl ist der vollendete italienische, Göthes und Schillers der vollendete deutsche Styl, und diese Style verbreiten sich, weil sie dieß sind. Somit geht die Betrachtung aus dem Pragmatischen heraus und erklärt die Verbreitung der Schulen und ihrer Style aus einer Empfänglichkeit, welche von dem Gefühle geleitet ist, ein ursprünglich Verwandtes, das derselben Quelle, demselben Volks- und Zeitgeiste entstiegen ist, zu finden und zu ergreifen, und wir kommen zu dem Satze in §. 423 zurück, daß im begabten Individuum die Gesammtkräfte eines Volks und Zeitalters sich zusammenfassen, einem Satze, der sich aber jetzt zu der concreten Anschauung eines in bestimmten Formen Niedergelegten, geschichtlich Vermittelten entwickelt hat. Uebrigens werden durch die Ausbildung eines höchsten nationalen Styls die bedeutenderen Gegensätze der Provinzen, Stämme allerdings nicht völlig aufgehoben, nur die Einseitigkeit verschwindet, in der sich früher der Localgeist geltend gemacht hatte, die Hauptgegensätze des Styls haben gleichen Antheil an der erreichten relativen Vollkommenheit. So spaltet sich in Griechenland auch der ideale Styl in den attischen der reinen, hohen Schönheit (Phidias) und den argivisch-sikyonischen Styl der athletischen Kraft (Polyklet, ähnlich der Eleutherer Myron); so erhält sich in Italien der Gegensatz der

umbrischen Innigkeit und Grazie (Raphael) und der feurigen florentinischen Bewegtheit, Kraftfülle (M. Angelo); so in Deutschland der des offenen fränkischen Weltsinns (Göthe), des innerlichen gedankenvollen schwäbischen Pathos (Schiller).

2. Nachdem sich uns der Stylbegriff von seiner erst individuellen Bedeutung zu einer allgemeineren provinziellen und nationalen erweitert hat, müssen wir von dem Zustande der Reife und relativen Vollkommenheit, der uns zu dieser Erweiterung geführt hat, zurückblicken auf frühere Stufen der Unreife und die auf ihnen hervortretenden Styl-Unterschiede. Es fragt sich nämlich, ob nach oder Angesichts der höchsten Styl-Entwicklung diese frühern Stufen nicht als blos subjectiv, als bloße Manier erscheinen? Keineswegs, denn auch die ihnen angehörigen Formen des Styls zeigen sich nun als getragen von dem Boden einer engeren oder weiteren Allgemeinheit. Was an ihnen schwerfällig, hart, eckig, steif, schüchtern erscheint, ist Ausdruck des Geistes eines Stammes, Volks auf dieser Stufe; Cimabue, Giotto, Fiesole, Masaccio, Ghirlandajo, P. Perugino, Fr. Francia, Mantegna, G. Bellini sind nicht Manieristen, sondern Stylisten, ein Volk ist hinter ihnen, ihre Mängel sind nicht subjective Verhärtung, ihre Art hat trotz ihrer Enge substantiellen Charakter, das Objective, die Großheit des Styls. Die deutsche Malerei ist auch am Schlusse des Mittelalters nicht aus den eckigen, harten, hageren Formen herausgekommen, der Durchbruch der fließenden Zeichnung war dem späten achtzehnten Jahrhundert vorbehalten, und doch sind jene Formen von einer gravitas durchdrungen, welche ihnen den Namen des Styls im vollen Sinne sichert. Es ist ein Ausdruck der Nothwendigkeit in diesen zur habituellen technischen Haltung gewordenen Auffassungsweisen, der alles blos Subjective ausschließt. Dazwischen legen sich allerdings auch einzelne Erscheinungen, die mehr als bloße Manier zu fassen sind, wie z. B. die Kunstweise eines Fra Filippo Lippi. Eigentlich aber tritt die Manier erst mit dem Momente ein, wo der beginnende Verfall die Subjectivität entbindet. Allein in der nun gewonnenen historischen Anschauung erhält selbst die Manier die Basis einer objectiveren Bedeutung, denn daß die Subjectivität mit ihrer Eitelkeit sich entfesselt, ist eben auch der Ausdruck eines historischen Zustands. Insofern spricht man nicht mit Unrecht von einem Style des Bernini, denn seine eitle, renommistische, knochenlose Manier ist eben das Spiegelbild einer Zeitstimmung, in technischer Gewöhnung niedergelegt; alles, was man unter Rokoko begreift, ist eigentlich ganz Manier, heißt aber als ein verbreitetes Zeitgemäßes doch Styl; die sentimentale Manier, wie sie seit Klopstock eingedrungen und in Werthers Leiden, dann in J. Paul ihren höchsten Ausdruck gefunden, kann man aus demselben

Grunde einen Styl nennen; in der späteren deutschen Poesie ist Heine ganz Manierist, doch kann man den Ausdruck Styl selbst mit der in ihm liegenden Intensität soweit auf ihn anwenden, als er eine blasirte Zeit ganz objectiv getreu darstellt.

3.

Der Styl als Ausdruck des geschichtlichen Ideals.

§. 530.

Der Kreis dehnt sich noch weiter aus: Styl (und Manier), von Volk an Volk mitgetheilt und von der vorbereiteten entsprechenden Stimmung aufgenommen, erhält die allgemeinere Bedeutung, als Ausdruck des Geistes einer ganzen Völkergruppe, ja aller gebildeten Völker auf einer bestimmten geschichtlichen Stufe der Weltanschauung zu erscheinen; d. h. die verschiedenen Gestaltungen des Ideals (§. 416—484) verkörpern sich in stehenden technischen Formen und die Geschichte des Ideals heißt nunmehr Geschichte der Style (und Manieren).

Während man sonst die verschiedenen Bedeutungen des Styls durcheinanderwirft, entsteht uns eine aus der andern und so hat sich der Begriff nun erweitert zu der Bedeutung, die dem Ausdruck: classischer, romantischer Styl u. s. w. zu Grunde liegt. Auch hier ist aber zunächst die pragmatische Vermittlung nicht zu übersehen: die Völker theilen sich ihre Style mit und die Mittheilung fällt auf um so fruchtbareren Boden, je verwandter sie sind. Zunächst werden also stamm- und bildungsverwandte Völker am meisten aufeinander einwirken. So hat die englische Dichtung stärkere Beiträge zur Entstehung der classischen Poesie der Deutschen gegeben, als irgend eine neuere; so haben die romanischen Völker einander rasch das erneuerte Classische, den individualitätsloseren Styl der flüssigen Form mitgetheilt; im Norden von Frankreich, wo mehr deutsches Blut ist, hat die germanische Baukunst tiefer Wurzel geschlagen, als in Italien. Aber große, weltbezwingende Zeit-Anschauungen greifen selbst über die vollsten Gegensätze zwischen Völkern und Völkergruppen und schaffen den Styl, der ganze Weltalter charakterisirt. Im Mittelalter sind die Elemente des Arabischen und Keltischen, weil sie seiner phantastischen Anschauung zusagten, trotz ihrer Fremdheit durch alle europäischen Länder gedrungen; daß der gothische Baustyl in Italien, wo er nie organisch anwachsen konnte, dennoch unaufhaltsam eindrang, beweist nur um so mehr die Macht einer solchen Kunstform. Während das Antike allen romanischen Völkern näher liegt, dem deutschen Geiste aber zunächst ganz fremdartig gegenübertrat, hat sich

dieser in seinen Styl nur um so tiefer eingefühlt und eingelebt, als er endlich berufen wurde, das moderne Ideal in der Dichtkunst hinzustellen; von anderer Seite aber ruht dieses Ideal wesentlich auf dem Aufklärungsprinzip, das von England nach Frankreich, dann nach Deutschland gedrungen ist, von wo es als Revolutionsstyl der Poesie (und Philosophie) wieder in alle Lande gieng. Dieses Ueberwachsen eines Styls über die Kluft der Völker ist jedoch nicht mit dem Universalismus zu verwechseln, der ohne eigenen Styl die verschiedensten ausländischen Kunstformen sich aneignet; dieser tritt nur in einer Zeit ein, wo der große Styl schon verfallen ist. — Uebrigens sagt der §. neben dem Styl auch von der Manier aus, daß sie zu der allgemeinen Bedeutung, ganze Zeitalter zu charakterisiren, sich erweitere. Dieß geschieht in den Zeiträumen, wo ein Idealstyl verblüht und ein neuer noch nicht gestaltet ist. Von Berninis Manier ist schon erwähnt, daß und warum sie sich diese Bedeutung erworben hat; die Malerei der Manieristen ist von Italien in alle gebildeten Länder Europas gedrungen, ebenso später die sinnenreizende italienische Musikmanier u. s. w.

4.

Der Styl in seinen allgemeinen Entwicklungsstufen.

§. 531.

Die Anerkennung des unreifen Styls (und der Manier) in §. 529, 2. führt zu einer weiteren Bedeutung dieses Begriffs. Wie nämlich der individuelle Styl seine Entwicklungsstufen hat, so ist auch der Styl der Weltalter der Phantasie von einem Bildungs-Gesetze beherrscht, gemäß welchem er in jeder Hauptperiode zuerst als strenger und harter (theilweise typischer, vergl. §. 430, 2. und hieratisch gebundener), dann als hoher oder erhaben schöner, endlich als einfach schöner, reizender und rührender, zugleich an die Grenze der ästhetischen Naturtreue fortgehender Styl auftritt; die letzte Form geht unaufhaltsam in falschen Reiz und Effect, prachtliebenden Dienst des Luxus, Naturalismus und Manier über.

Dieser neue Stylbegriff ist durch den Satz in dem angeführten §. und die ihn erläuternden Bemerkungen vorbereitet, welche neben dem reifen Styl auch dem unreifen und der Manier eine objective historische Bedeutung zulegen. Es entsteht so eine Reihe, die sich von selbst zu einem bestimmteren Bilde gestaltet, als dessen Hintergrund jenes Entwicklungsgesetz sich erkennen läßt, das zuerst Winkelmann (Gesch. d. Kunst d. Alterth. B. III

Buch 8, Cap. 1—3.) mit tiefer und geistvoller Empirie an dem Gange der bildenden Kunst an Griechenland nachgewiesen und namentlich Lanzi (Notizie della scultura degli antichi e dei vari suoi stili) näher bestimmt hat. Die Begründung desselben in der Natur der Sache leuchtet nach dem bisher Gesagten ganz unmittelbar ein: es ist dasselbe Gesetz einer Aufeinanderfolge verschiedener Mischungsverhältnisse des Subjectiven und Objectiven, das in allen geistigen Sphären (Staat, Religion, Wissenschaft) hervortritt, nur klarer oder dunkler, in verschiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung auseinandergezogen, in vervielfältigten Kreisen die Verbindungsformel jener seiner Elemente durcheinanderschiebend, in der Auflösung neues Leben andeutend je nach der verschiedenen Natur dieser Sphären. In aller Entwicklung erscheint der Geist zuerst objectiv bestimmt, sein subjectives Leben verschwindet in der einfachen Strenge des Inhalts; so auch in der Kunst. Nach drei Seiten zeigt sich hier dieß Verschwinden des Subjects: psychologisch im Sinne der substantiellen Versenkung des Künstlergeists in den Gegenstand, dem Naturvorbilde und dem Materiale gegenüber im Sinne eines Kampfs zwischen Scheue und Streben, das erstere in seiner Lebendigkeit zu erfassen und des ungleichen Ringens mit diesem, gegenüber dem Subject, an das die Mittheilung sich richtet, in der Abweisung jeder Condescendenz, in dem Charakter strenger, auf kein Entgegenkommen sich einlassender Sächlichkeit. Dieß ist der strenge und harte Styl der griechischen Plastik von der Zeit an, wo man von Kunst reden kann, d. h. wo das bloße Handwerk und das bloße Spiel überwunden ist, bis vor Phidias, der Styl, der in den Aeginetengruppen schon theilweise gemildert und dem Uebergang in den reifen Styl nahe erscheint und besonders belehrend in den drei Fortschrittsstufen der selinuntischen Metopen zu Tage liegt. Das Götterbild, streng, düster, Ehrfurcht fordernd, nicht Liebe weckend, gebunden in Bewegung, behält am längsten die alte Herbigkeit. Die typische Bindung des Bewußtseins, welche dem Phantasiebilde innerlich nicht gestattet, seine Züge zu mildern, seine Formen zu befreien (vergl. §. 430, 2.) erscheint nun äußerlich in ihrer technischen Verhärtung. Als Ausfluß einer spezifisch religiösen Bindung (wiewohl in Griechenland keiner förmlichen Priestersatzung) heißt dieser Styl hieratisch. Daß gleichzeitig eine gesuchte, steife Zierlichkeit selbst an den Götterbildern hervortritt, steht mit dem Grundzuge strenger Objectivität nicht in Widerspruch: es ist die vorzeitig ungeschickte Regung des subjectiven Moments, das nicht abwesend, sondern nur zurückgehalten ist und sich noch in der Weise des Spieles äußert, die Grazie vor der Grazie, und kommt genau ebenso in der byzantinischen Malerei und dem vorgothischen Baustyle zum Vorschein. In der Darstellung des Menschlichen, die sich früher vom Typus befreit, tritt neben dieser steifen Zierlichkeit, die besonders auch in

dieser in seinen Styl nur um so tiefer eingefühlt und eingelebt, als er endlich berufen wurde, das moderne Ideal in der Dichtkunst hinzustellen; von anderer Seite aber ruht dieses Ideal wesentlich auf dem Aufklärungsprinzip, das von England nach Frankreich, dann nach Deutschland gedrungen ist, von wo es als Revolutionsstyl der Poesie (und Philosophie) wieder in alle Lande gieng. Dieses Ueberwachsen eines Styls über die Kluft der Völker ist jedoch nicht mit dem Universalismus zu verwechseln, der ohne eigenen Styl die verschiedensten ausländischen Kunstformen sich aneignet; dieser tritt nur in einer Zeit ein, wo der große Styl schon verfallen ist. — Uebrigens sagt der §. neben dem Styl auch von der Manier aus, daß sie zu der allgemeinen Bedeutung, ganze Zeitalter zu charakterisiren, sich erweitere. Dieß geschieht in den Zeiträumen, wo ein Idealstyl verblüht und ein neuer noch nicht gestaltet ist. Von Berninis Manier ist schon erwähnt, daß und warum sie sich diese Bedeutung erworben hat; die Malerei der Manieristen ist von Italien in alle gebildeten Länder Europas gedrungen, ebenso später die sinnenreizende italienische Musikmanier u. s. w.

4.

Der Styl in seinen allgemeinen Entwicklungsstufen.

§. 531.

Die Anerkennung des unreifen Styls (und der Manier) in §. 529, 2. führt zu einer weiteren Bedeutung dieses Begriffs. Wie nämlich der individuelle Styl seine Entwicklungsstufen hat, so ist auch der Styl der Weltalter der Phantasie von einem Bildungs-Gesetze beherrscht, gemäß welchem er in jeder Hauptperiode zuerst als strenger und harter (theilweise typischer, vergl. §. 430, 2. und hieratisch gebundener), dann als hoher oder erhaben schöner, endlich als einfach schöner, reizender und rührender, zugleich an die Grenze der ästhetischen Naturtreue fortgehender Styl auftritt; die letzte Form geht unaufhaltsam in falschen Reiz und Effect, prachtliebenden Dienst des Luxus, Naturalismus und Manier über.

Dieser neue Stylbegriff ist durch den Satz in dem angeführten §. und die ihn erläuternden Bemerkungen vorbereitet, welche neben dem reifen Styl auch dem unreifen und der Manier eine objective historische Bedeutung zulegen. Es entsteht so eine Reihe, die sich von selbst zu einem bestimmteren Bilde gestaltet, als dessen Hintergrund jenes Entwicklungsgesetz sich erkennen läßt, das zuerst Winkelmann (Gesch. d. Kunst d. Alterth. B. III

Buch 8, Cap. 1—3.) mit tiefer und geistvoller Empirie an dem Gange der bildenden Kunst an Griechenland nachgewiesen und namentlich Lanzi (Notizie della scultura degli antichi e dei vari suoi stili) näher bestimmt hat. Die Begründung desselben in der Natur der Sache leuchtet nach dem bisher Gesagten ganz unmittelbar ein: es ist dasselbe Gesetz einer Aufeinanderfolge verschiedener Mischungsverhältnisse des Subjectiven und Objectiven, das in allen geistigen Sphären (Staat, Religion, Wissenschaft) hervortritt, nur klarer oder dunkler, in verschiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung auseinandergezogen, in vervielfältigten Kreisen die Verbindungsformel jener seiner Elemente durcheinanderschiebend, in der Auflösung neues Leben andeutend je nach der verschiedenen Natur dieser Sphären. In aller Entwicklung erscheint der Geist zuerst objectiv bestimmt, sein subjectives Leben verschwindet in der einfachen Strenge des Inhalts; so auch in der Kunst. Nach drei Seiten zeigt sich hier dieß Verschwinden des Subjects: psychologisch im Sinne der substantiellen Versenkung des Künstlergeists in den Gegenstand, dem Naturvorbilde und dem Materiale gegenüber im Sinne eines Kampfs zwischen Scheue und Streben, das erstere in seiner Lebendigkeit zu erfassen und des ungleichen Ringens mit diesem, gegenüber dem Subject, an das die Mittheilung sich richtet, in der Abweisung jeder Condescendenz, in dem Charakter strenger, auf kein Entgegenkommen sich einlassender Sächlichkeit. Dieß ist der strenge und harte Styl der griechischen Plastik von der Zeit an, wo man von Kunst reden kann, d. h. wo das bloße Handwerk und das bloße Spiel überwunden ist, bis vor Phidias, der Styl, der in den Aeginetengruppen schon theilweise gemildert und dem Uebergang in den reifen Styl nahe erscheint und besonders belehrend in den drei Fortschrittsstufen der selinuntischen Metopen zu Tage liegt. Das Götterbild, streng, düster, Ehrfurcht fordernd, nicht Liebe weckend, gebunden in Bewegung, behält am längsten die alte Herbigkeit. Die typische Bindung des Bewußtseins, welche dem Phantasiebilde innerlich nicht gestattet, seine Züge zu mildern, seine Formen zu befreien (vergl. §. 430, 2.) erscheint nun äußerlich in ihrer technischen Verhärtung. Als Ausfluß einer spezifisch religiösen Bindung (wiewohl in Griechenland keiner förmlichen Priestersatzung) heißt dieser Styl hieratisch. Daß gleichzeitig eine gesuchte, steife Zierlichkeit selbst an den Götterbildern hervortritt, steht mit dem Grundzuge strenger Objectivität nicht in Widerspruch: es ist die vorzeitig ungeschickte Regung des subjectiven Moments, das nicht abwesend, sondern nur zurückgehalten ist und sich noch in der Weise des Spieles äußert, die Grazie vor der Grazie, und kommt genau ebenso in der byzantinischen Malerei und dem vorgothischen Baustyle zum Vorschein. In der Darstellung des Menschlichen, die sich früher vom Typus befreit, tritt neben dieser steifen Zierlichkeit, die besonders auch in

dem stehenden Lächeln der Gesichter sich ausspricht, durchaus der Charakter der Kraft in überstarken, gewaltsam bewegten Formen hervor; ein harter und eckiger Umriß, der in diesem ganzen Style herrscht, ist der augenfällige Ausdruck einer Verschmähung der Grazie. — Es folgt der sogenannte hohe Styl, vor Allen durch Phidias vertreten. Es ist der Styl des Ideals in näherer historischer Bestimmtheit. Das subjective Kunstleben hat sich mit dem objectiven Momente zum Gleichgewichte durchdrungen: der Künstler gießt dem Gegenstande das ganze warme Leben der eigenen, aber von dem weiten und mächtigen Gehalte der Idee erfüllten Brust ein, verleiht ihrer Gestalt die ganze Wärme und freie Zufälligkeit der Natur, ohne je die zarte Linie zu überschreiten, die zur gemeinen Natur führt, gibt durch vollendete Herrschaft über das Material, die sich namentlich in dem schwungvollen Fluß der Umrisse ausspricht, dem innern Bilde die reine Erscheinung, und diese zeigt mild und freundlich und doch bedürfnißlos selig und erhaben in sich dem Zuschauer, daß er seine ganze edlere Menschheit in ihr wiederfindet, in ihr bei sich ist. Winkelmann hat diesen Styl als den der erhabenen Grazie bezeichnet und leitet seine Unterscheidung einer doppelten Grazie mit den Worten ein: „wenn der Grundsatz des hohen Styls gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen, in einem Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzustellen, so war eine gewisse Grazie nicht gesucht, auch nicht anzubringen", und nun nennt er zuerst jene erhabene Grazie, die „von höherer Geburt wie die himmlische Venus, von der Harmonie gebildet, beständig und unveränderlich ist, wie die ewigen Gesetze von dieser; eine Gesellinn der Götter ist sie sich selbst genugsam, bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; mit den Weisen allein unterhält sie sich und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließet in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seeligen Stille der göttlichen Natur." — Die dritte Entwicklungsform des Styls nun trägt den Charakter einer volleren Ausbildung des Subjectiven, zunächst in berechtigter Weise, dann sichtbar an der Schwelle anlangend, jenseits welcher die Subjectivität auf Kosten des objectiven Ernstes sich geltend macht, endlich sie überschreitend. Der Künstler, in eine aufgeregtere, subjectiver gebildete Welt gestellt, theilt dem Gegenstande ein reicheres, vielseitiger entfaltetes inneres Leben mit, er greift in der sinnlichen Darstellung tiefer in die Fülle lebendiger Reize, welche das Naturschöne darbietet, das Material wird noch ungleich runder, weicher, fließender, als zuvor, behandelt und dadurch die höchste Virtuosität der Technik an den Tag gelegt, das Kunstwerk wendet sich vertrauter, holder, entgegenkommender zu dem Zuschauer. Dieser ganze Schritt hält sich vorerst in den Grenzen ächter Idealität. Jene zweite Grazie, welche

Winkelmann unterscheidet und als den Genius dieses Styls aufführt, „läßt sich herunter von ihrer Hohheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf sie werfen, theilhaftig, sie ist nicht begierig, zu gefallen, sondern nur, nicht unerkannt zu bleiben; — das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdrucks thut der Harmonie und der Großheit in dem schönen Style keinen Eintrag: die Seele äußert sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers und tritt niemals mit Ungestüm hervor, in Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen, wie im Laokoon, und die Freude schwebet wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rühret, auf dem Gesichte einer Leukothea" u. s. w. Wenn Winkelmann diese erste, reine Stufe des dritten Styls den schönen Styl nennt, so führt dieß auf eine Unterscheidung, die wir in Th. I §. 73, 1. 231, 1. aufgestellt haben. Was wir die Grazie des ganzen Schönen nannten, welches das Erhabene als ein noch ruhendes in sich schließt, ist die erhabene, himmlische Grazie, die Winkelmann dem Style des Phidias beilegt; was wir eine Abzweigung derselben nannten, die Grazie des einfach Schönen, das neben und gegenüber dem aus jener ruhigen Einheit entlassenen Erhabenen eine sanftere, lieblichere, herablassendere Form annimmt, ist die zweite Grazie in der Unterscheidung Winkelmanns, die Grazie eines Skopas und Praxiteles, die ja auch das Tragische (Gruppe der Niobiden) mit seiner furchtbaren Grazie und das Komische mit seiner „ungezogenen" Grazie (bacchischer Kreis) aus jener ruhigen ersten Einheit herausgebildet haben: das Reizende, noch im edeln Sinn, gegenüber dem Rührenden, das ebenfalls noch im edeln tragischen Geist auftritt, und dem Komischen. Allein diese zweite Grazie des einfach Schönen theilt sich noch einmal: ihre erste Gestalt, obwohl nicht von der das Erhabene in sich schließenden Hohheit, wie der Titanenbezwinger Zeus, sondern weiblich sanfter, hat doch noch jene Großheit und Mächtigkeit, wie sie sich in einer Venus von Melos darstellt, gegenüber einer andern Form, die Winkelmann die kindliche Grazie nennt, gegenüber den Eros- und anderen Knabengestalten, den (edleren) Faunen desselben Styls und noch mehr gegenüber den späteren Bildungen der Liebesgöttin, wie der Mediceischen und der *Καλλίπυγος*. Der dritte Styl wiederholt also relativ den Gegensatz der erhabenen und einfach schönen Grazie innerhalb der letztern. Dieser Styl geht nun aber unaufhaltsam über in die Formen der Ausartung, die der §. bezeichnet, und die, in Werken der späteren griechischen Schulen wie einem Laokoon, Apoll von Belvedere erst als zarter Anflug einer theatralischen Wirkung angedeutet, nach der Verpflanzung in die römische Welt grell hervortreten. Ueber das ganze Werk ist nun der Ausdruck des Wissens um den Zuschauer ergossen, es lockt, es lächelt ihn an oder macht sich durch einen leidenschaftlichen Wurf

interessant, der Effect ist Zweck, die Grazie wird zum Sinnenreiz, der gefälligen Ausbildung des Einzelnen die Strenge der Composition geopfert, die Idee unter prachtvoller Ueberladung erstickt, an die Stelle des innerlich Großen das äußerlich Colossale gesetzt. Alle diese Züge haben in dem Uebergewichte des Subjectiven über das objective Gewicht der Sache ihren schließlichen Grund und fassen sich im Begriffe der Manier zusammen. Wir müssen hier nur Eines der ausgesprochenen Merkmale näher ins Auge fassen: das „Fortgehen bis an die ästhetische Grenze der Naturtreue" und den „Naturalismus." Es hat dieß zunächst den doppelten Sinn, daß mehr Stoff aus der wirklichen Welt und Geschichte in den Kreis der Kunst gezogen wird (Lysippus: Alexander und seine Helden, Schule von Pergamon: Keltenschlachten) und daß mehrere Seiten der Erscheinung des Naturschönen in die Darstellung aufgenommen werden, als der frühere Styl mit dem Adel des Ideals vereinbar hielt (Porträtzüge, Adern, Sehnen, Muskelbildungen); dieß führt später dahin, daß die gemeine Natur ohne Idealität sich eindrängt, was hier Naturalismus heißt. Allein in dieser Wendung liegt allerdings von der andern Seite der Keim eines neuen Ideals, also Styls, genau, wie in der altniederländischen Malerei in derselben Aufnahme des Porträt- und Genre-artigen in das religiöse Ideal mit dem Verfalle des letzteren zugleich der Aufgang eines neuen sich kund gibt. Dieß zugleich ein Zug zur Erläuterung jener obigen Bemerkung über „verschiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung" u. s. w. — Uebrigens haben wir hier die Hauptzüge der Geschichte der griechischen Plastik als einer prototypisch exemplarischen, absolut instructiven Entwicklung zu Grunde gelegt, dasselbe Gesetz an der griechischen Baukunst und Dichtkunst (Aeschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes) nachzuweisen wäre leicht und die höchst interessante Parallele der Geschichte der Malerei in Italien hat schon Winkelmann berührt.

5.

Der Styl als Gesetz der einzelnen Künste.

§. 532.

Die Kunst kann nicht als abstract Allgemeines wirklich sein, sondern muß sich in Künste und deren Zweige gliedern. Hiedurch erhält der Begriff des Styls eine neue Bedeutung: er bezeichnet die Auffassung, wie sie der einzelnen Kunst und einem einzelnen ihrer Zweige zu Grunde liegend sich in einer bestimmten Technik niederlegt und stehend constituirt. Ein besonderer Accent

fällt auf den so gewendeten Stylbegriff, wenn die Auffassungs- und Behandlungsweise einer Kunst auf eine andere oder eines Kunstzweigs auf einen andern übergetragen wird, was auf berechtigte oder unberechtigte Weise geschehen kann. Der Ausdruck Stylisiren enthält daher bald ein Lob, bald einen Tadel. Das Wort Manier bezeichnet nun rein technisch die untergeordneten Verschiedenheiten in der Behandlung des Materials.

Hier erst ist Rumohrs Bestimmung des Stylbegriffs zu beurtheilen. Was wir nämlich hier als dessen letzte Bedeutung aufführen, darin sieht er die ganze Bedeutung desselben erschöpft, so daß er unter Styl im intensivsten Sinne des Worts nichts Anderes versteht, als ein „zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die innern Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht" (Ital. Forsch. Th. I S. 87 ff.). Daß der Künstler, der Styl hat, wesentlich den Gesetzen seines Materials sich fügt, haben wir in unserer Darstellung des individuellen Stylbegriffs (§. 527) nur deßwegen nicht besonders hervorgehoben, weil es sich von selbst ergeben muß, wenn die Bestimmung des Styls als des Idealen, wie es zur technischen Gewöhnung geworden, zusammengefaßt wird mit dem weiteren Satze, daß die verschiedenen Arten der Phantasie in verschiedenem Material ihre Auffassung niederlegen und daß daraus die verschiedenen Künste entstehen. Die Objectivität, die den Charakter des Styls begründet, muß ja natürlich von innen herausgehen in die Behandlung des Materials nicht nur im Sinne einer habituellen Großartigkeit der Technik überhaupt, sondern auch spezieller im Sinne einer ernsten Unterordnung unter die Bedingungen eines speziellen Materials, als ein „sich Fügen" u. s. w. Nun ist es aber ganz seltsam, daß Rumohr die Objectivität des Styls in dieser seiner Aeußerung ganz trennt von ihrem innern Grunde, der Objectivität der Auffassung; sie entspringe, sagt er, nicht aus einer bestimmten Richtung und Erhebung des Geistes, sondern einzig aus einem richtigen, aber nothwendig bescheidenen und nüchternen Gefühle einer äußern Beschränkung der Kunst durch den derben, in seinem Verhältniß zum Künstler gestaltfreien (rohen) Stoff. Was hier richtig, bescheiden, nüchtern heißt, ist vielmehr ein gewaltiges, großartiges Erfassen der Bedingungen des Materials schon in der Gestaltung des innern Bildes und dann in der Ausführung, ein freies Unterwerfen, ein Wollen, denn wer heißt mich denn Stein oder Farbe wählen, wenn ich nicht will? Dieses Wollen muß aber freilich zur Gewohnheit und innern Disciplin werden. Rumohr leitet nun aus den Bedingungen des Materials die Compositions- und Darstellungs-Gesetze für den Bildner und Maler ab, was in die besondere Kunstlehre gehört; daß er von Styl

nur in Beziehung auf zwei Künste redet, ist übrigens eine weitere unbegründete Verengung des Styl-Begriffs. Wenn dagegen wir diesen Begriff hier in einer neuen Bedeutung aufführen, so kann diese zunächst keine andre sein, als: die jeder Kunst zukommende Behandlungsweise des Materials als eine durch ihre nothwendigen Bedingungen festgestellte gewohnheitsmäßige Uebung; eine Bedeutung, die von der Intensität der früheren vorerst ganz wieder absieht und darin auch von Rumohrs Begriffsbestimmung noch verschieden ist, denn diese nimmt das Wort Styl allerdings in dem intensiven Sinn, worin der Ausdruck ein Lob des Künstlers enthält (wiewohl sie das Lobenswerthe zu äußerlich deutet, zu sehr bloß negativ auffaßt); Styl bedeutet uns jetzt zunächst ohne alle Emphase das Verfahren einer einzelnen Kunst und eines einzelnen Zweigs derselben: Architekturstyl (Pallaststyl, Kirchenstyl), Styl der Bildhauerei (Genre-Styl, heroischer Styl u. s. w.), Styl der Malerei (historischer Styl, Genre-Styl, Landschaftstyl), Musik-Styl (Kirchenstyl, Styl des Oratoriums, Kammerstyl u. s. w.), Styl der Poesie (epischer, lyrischer, dramatischer). Wie wir nun oben, als wir vom Innern ausgiengen, das sich Fügen unter die technischen Bedingungen miteinverstanden, so ist jetzt, da wir bei dem Aeußern stehen, vorausgesetzt, daß der Einzelne sich seinen Bedingungen aus innerem Wollen füge. Es liegt darauf, weil es eben vorausgesetzt ist, zunächst kein Accent; allein man sieht leicht, daß ein solcher alsbald eintreten muß, denn offenbar redet man von dem Styl einer Kunst oder eines Kunstzweigs, statt einfach: Baukunst, Kirchenbaukunst u. s. w. zu sagen, namentlich dann, wenn durch einen Contrast ein Schlaglicht auf die aus der geistigen Auffassung fließenden technischen Bedingungen fällt, und dieß geschieht vor Allem, wenn die Auffassungs- und Verfahrensweise der einen Kunst auf die andere oder des einen Kunstzweigs auf den andern übergetragen wird. Durch den Schlußsatz von §. 404 ist auf diese Uebertragung vorbereitet. Nun erhält der Begriff wieder eine Emphase, enthält Lob oder Tadel. Wann das Eine oder Andere begründet sei, ist in abstracto nicht auszumachen, dieß gehört in die spezielle Kunstlehre. Nur einige Beispiele: wie die Aegyptier die Bildhauerei architektonisch behandeln, ist dieß ein tiefer Mangel, dagegen gibt es in mehrfachem Sinn eine ganz edle und freie architektonische Behandlung der menschlichen und thierischen Gestalt, nicht blos in Karyatiden und heraldischen Thieren, sondern auch bei höherer Aufgabe. Bernini hat die Plastik malerisch behandelt im Sinn der übelsten Effecthascherei, das Mittelalter hat dieß in anderem und historisch berechtigtem Sinne gethan. In der Malerei kann architektonischer Styl in berechtigter oder unberechtigter Weise sich geltend machen, ebenso plastischer Styl. Umgekehrt kann die Architektur in plastischem oder malerischrm Styl behandelt

werden mit Fug oder Unfug. So geht es durch alle Künste, die Uebertragungsweisen sind äußerst mannigfaltig. Die Zweideutigkeit, wie sie durch die nur in concreto lösbare Ungewißheit entsteht, ob die Uebertragung eine gute oder eine verkehrte sei, zeigt sich in dem schwankenden Gebrauche des Zeitworts Stylisiren. Man bezeichnet damit eine Erhöhung der Formen in das Mächtige, Schwungvolle, den Ausdruck des Individuellen streng Beschränkende des großen Styls, allein man hat zugleich die besondere Haltung im Auge, die dieser Styl in einem Werke annimmt, das einer Kunst oder einem Kunstzweige angehört, welche weniger starke, massige, strenge Formen als derselbe mit sich bringt, zuzulassen scheinen. Stylisirte Blumen z. B. sind auf architektonische Regelmäßigkeit und Symmetrie reduzirt: Blumen, wie sich dieß für die Ornamentik, doch nicht unter allen Umständen in gleichem Grade, eignet; eine stylisirte Figur in der Malerei ist eine solche, welche in der Zeichnung sich einer plastisch strengern, weniger individuellen Behandlung nähert; ein stylisirtes Gewand ist ein solches, dem man ebenfalls im Sinne der Plastik alles Zufällige, Unbestimmte, Kleine, Dünne genommen hat, u. s. w. Man drückt durch das Wort Stylisiren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich ist, ob sie d i e s e r Kunst, d i e s e m Kunstzweige zusage, ob sie nicht vielleicht in einem gewissen Sinn zu s c h ö n, auf Kosten der Individualität schön, genauer betrachtet also allerdings (da das Schöne sich in jeder Kunst seine bestimmte Gestalt gibt und ein Schönes außer diesen Bedingungen nicht existirt) n i c h t w a h r h a f t s c h ö n sei. Die Entscheidung bleibt aber noch ausgestellt. Leop. Robert hat italienischen Genre-Stoff im großen Style des historischen Gemäldes behandelt, Göthe hat in Hermann und Dorothea die Idylle in den Styl des Epos gehoben und Stellen wie die, wo der Geistliche den Richter der flüchtigen Gemeinde wie einen der ältesten Führer, die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet, wie Josua oder wie Moses anschaut, Stellen wie die, wo Hermanns und Dorotheas hohe Gestalten durch das Korn schreiten, sind im ächt Homerischen Sinne gefühlt; in den Genrestyl von Wallensteins Lager ragt der hohe tragische herein und der erste Kürassier wächst durch die Großheit, womit er den Geist des Soldatenthums ausspricht, hoch empor in den heroischen Styl. Dieß heißt Stylisiren im edelsten und berechtigtsten Sinne des Worts. Dagegen haben die Meister der sog. historischen Landschaft zu viel stylisirt, d. h. in ihrer plastisch architektonischen Weise zu viel von der individuellen Physiognomie der örtlichen Natur ausgelöscht, M. Angelo, Karstens, Wächter haben in den Figuren das Malerische zu sehr plastisch stylisirt, in anderer Weise R. Mengs. — Der Schluß des §. hebt noch hervor, daß Manier im jetzigen Zusammenhang ganz einfach und untergeordnet gewisse Unterschiede des techni-

schen Verfahrens bezeichnet: so im Kupferstich Schraffir-, Punctir-Manier, Radir-Manier u. s. w. Dieß ist die ursprüngliche Bedeutung des Worts (maniera Handführung). Ein Ansatz zu intensiverem Sinne liegt allerdings auch in diesem unschuldigsten Gebrauche des Ausdrucks; denn wie es Styl-Uebertragungen gibt, so gute und üble Manier-Uebertragungen: Verbindung des Stichels mit Aezen und Radiren ist zu einer guten Wirkung vielfach nöthig, es kann aber auch z. B. eine bestimmte Landschaft sich zur Radirmanier eignen und ist doch in einer andern behandelt, da liegt der Fehler schon in der Auffassung und das Wort Manier kann nun so angewendet werden, daß bereits ein Urtheil darin liegt.

B.

Die Theilung der Kunst in Künste.

a.

Das Prinzip der Theilung.

α.

Die Haupteintheilung.

§. 533.

**Der Grund der innern Nothwendigkeit jener Theilung der Kunst (§. 532) 1
liegt zunächst in der sinnlichen Ausschließlichkeit des Materials (§. 517).
Jedes Material kann nur gewisse Erscheinungsseiten des Naturschönen und einen
gewissen Inhalt der Idee in sich aufnehmen. Als das Organ des ganzen
Schönen muß die Phantasie diese Schranke zu überwinden streben und daher je
das beengendere Material mit dem vertauschen, in welchem das Leben der
Erscheinung umfassender und tiefer zur Darstellung gebracht werden kann, und
dieses Suchen so lange fortsetzen, bis sie in einem gewissen Sinn alles Material
abwirft und zugleich mit dem reinen Schein den vollen Schein zu geben
vermag. Die überstiegenen Stufen sind aber darum nicht aufgehoben, denn die 2
Beschränkung bedingt die Vollkommenheit und der Gewinn im Fortgang ist
nach der andern Seite ein Verlust.**

1. Zuerst eine Bemerkung zu den Ueberschriften. Unter den „Künsten" in der Haupt-Aufschrift sind auch die Zweige jeder einzelnen Kunst verstanden, was wohl keinem Widerspruch unterliegt, da auch im einzelnen Zweige das ganze Wesen einer besondern Kunst sich niederlegt. Statt „das Prinzip der Theilung" wäre genauer zu setzen: das Prinzip und

die untergeordneten Prinzipien, denn man wird sehen, daß in der Eintheilung der Zweige zu dem obersten Eintheilungsgrund secundäre Eintheilungsgründe mehr äußerlich hinzutreten. Die Nothwendigkeit der Kürze in Aufschriften erlaubt aber das Ansinnen, mit dem allgemeinen Ausdruck: das Prinzip einen Begriff zu verbinden, der die Grenze in diesem Sinn offen läßt. — Die Nothwendigkeit nun, daß die Kunst in eine Mehrheit selbständiger Formen auseinandertrete, ist in §. 532 als eine vorausgesetzte ausgesprochen. Der Ausgangspunct für den Nachweis dieser Nothwendigkeit liegt zunächst einfach in dem Charakter der sinnlichen Ausschließlichkeit, den das Material trägt. Die Phantasie ist das Organ des Schönen in seinem ganzen Umfang, sowohl nach dem Ideengehalt, als nach der weiten Welt der Erscheinungsformen. Will sie sich als Kunst verwirklichen, so muß sie zu einem Materiale greifen. Jedes Material aber hat seine unübersteigliche Grenze; in Stein und Erz läßt sich nur dieß und auf diese Weise sagen, in Farbe mehr, aber wieder nicht Alles u. s. f. Diese Schranke ist aber in der Phantasie nothwendig Eins mit dem Drang ihrer Ueberwindung. Das Gesetz dieser Fortbewegung kann zunächst bestimmt werden als Gesetz eines Suchens nach der am meisten s p r e c h e n d e n Form, d. h. der geistig tiefsten, umfassendsten, ausdrucksvollsten, oder man kann vorerst die Formel aufstellen: der Eintheilungsgrund der Künste ist der Grad ihrer Geistigkeit (innerhalb des Sinnlichen). In der Sprache der Aesthetik aber heißt das Geistige reiner Schein; dieser setzt (vergl. §. 54) die völlige Abstraction vom Durchschnitt voraus und wird schließlich nur da eintreten, wo wirklich alles Material abgeworfen ist; „in einem gewissen Sinne" sagt der §.: in welchem, dieß wird sich zeigen. Der reine Schein ist aber auch der vollere, d. h. der umfassendere, denn da das Material den Charakter der Ausschließlichkeit hat, so wird die Kunst erst dann Alles sagen können, was sie zu sagen hat, wenn sie auf alles Material verzichtet. Wenn wir die Reihe der Künste demgemäß als eine aufsteigende Stufenfolge fassen, deren treibendes Gesetz dieser Drang der Fortbewegung ist, so haben wir uns bereits gegen die gemeine Logik erklärt, welche den älteren Eintheilungen zu Grunde liegt. Die Masse der Kunst wird hier in Künste zerschnitten, die ohne inneres Band nebeneinanderliegen; richtiger, man findet die Stücke vor und subsumirt sie unter gewisse Kategorien: Mittheilungsmittel: Gestalt, Ton; Organ der Aufnahme: Gesicht, Gehör; Grundform der Anschauung: Raum, Zeit; so entstand die Eintheilung in bildende und tonische Künste. Wir werden diese veraltete Eintheilung noch von andern Seiten prüfen müssen; zunächst werfen wir ihr nur den Mangel innerer Einheit vor. Unsere organisch verbindende Auffassung kann nicht so verstanden werden, als denken wir an ein

Durchlaufen der Stufen durch das Individuum. Die Phantasie ist ja ein Großes und Allgemeines, wie die Natur, welche die Stufen ihres Lebens als selbständig bleibende hinstellt, wiewohl die höhere die tiefere widerlegt; sie führt Ein Individuum so wenig durch alle Formen, als diese den einzelnen Vogel zum Säugethier fortbildet. Die Stufen in der Natur dauern als geschlossene Reiche, Gattungen, Arten nebeneinander, jede Stufe ist zugleich die ganze Natur; so ist jede Kunst implicite die ganze Kunst. Es liegen zwei Beziehungen vor: jede Kunst als eine Welt für sich und jede Kunst verglichen mit der ganzen explicite gedachten Aufgabe der Kunst; die zweite Beziehung bringt den Mangel der einzelnen Kunst zu Tage und führt den Standpunct des Werthverhältnisses in Vergleichung mit den andern Künsten herein. Beide Beziehungen haben ihre Wahrheit und Geltung; wir werden übrigens die zweite in eine bestimmtere Anschauung sich aufheben sehen. Im Großen aber stellt sich das Stufenverhältniß allerdings bis zu einer gewissen Grenze wirklich als eine historische Aufeinanderfolge dar; welches diese Grenze sei, muß sich zeigen. Zunächst fragt sich noch, ob nicht der Gang von oben nach unten dem von unten nach oben vorzuziehen sei, wie z. B. Solger gethan hat, der mit der Poesie anfängt. Auf den ersten Blick scheint es, als ob zwischen beiden Wegen die Wahl unbestimmbar frei stehen müsse: es kann, könnte man sagen, als gleichgültig betrachtet werden, ob ich von der Poesie als der adäquatesten Erscheinung der Kunst ausgehe und absteigend die andern Künste als die projicirte, in Momente aufgelöste Dichtkunst (wie Oken das organische Reich als den projicirten Menschen) abwickle, oder aufsteigend in der Poesie die disjecta membra sammle. Für die Wahl des ersteren Wegs könnte nun ein Grund in der Geschichte gefunden werden, denn die Poesie (und Musik) ist allen andern Künsten vorangegangen; allein damit ist (um die Frage nach dem empirischen Beweise für die logisch absteigende Reihenfolge der übrigen Künste zu übergehen) nicht bewiesen, daß die Dichtkunst in der Zeit, wo sie den andern Künsten vorauseilte, der adäquateste Ausdruck des Kunstlebens gewesen sei, im Gegentheile läßt sich leicht zeigen, daß sie die ächt moderne Kunst ist, welche alle andern überleben wird, also historisch die letzte. Dieser Satz ist freilich nicht mehr bloß empirisch, sondern enthält bereits einen Schluß aus dem Wesen, und aus diesem muß überhaupt der Entscheidungsgrund fließen. Er ergibt sich mit der folgenden Anmerkung.

2. Da die Kunst ein geistiges, freies Thun ist, warum ergreift sie nicht sogleich und allein das vollkommenste Darstellungsmittel? Warum bindet sie sich an das engere? Deßwegen, weil das Erscheinungsleben des Naturschönen für seine einzelnen Momente eine besondere und selbständige Ausbildung fordert, damit Alles erschöpft werde, was in ihm liegt. Die

Theilung der Kräfte ist es, die das für sich bearbeitete Glied des ganzen Umfangs der Thätigkeiten zur Vollkommenheit bringt; so ist es auch in der Kunst: die höhere und umfassendere Stufe nimmt wohl in sich auf, was durch diese Kraft der Einseitigkeit in der engeren gewonnen ist, allein da das Gewonnene nun zum Moment in einem reicheren Umfange herabgesetzt ist, hat es nicht mehr die Fülle, wie da, wo das ganze Wesen einer einzelnen Kunst sich in diese Seite legte. So kann die Poesie nur in einem gewissen beschränkten Sinne Gestalten bilden und malen, genau wie der Mensch zwar der feinste Auszug der Kräfte des Thierreichs ist, aber die Schärfe der einzelnen Kräfte, wie sie in den Thieren auseinandergelegt sind, in diesem höchsten Sammelpuncte, der zugleich eine spezifisch neue Welt eröffnet, zu Gunsten der geistigen Einheit wesentlich abgeschwächt erscheint. Dieß ist nun auch der Entscheidungsgrund für die aufsteigende Darstellung. Geht man umgekehrt, so ist das Engere und Einseitigere schon als bloßes Moment erkannt und kann nicht mehr zu seinem Rechte kommen; was nachher Glied eines reicheren Ganzen wird, muß zuerst als Einziges, Ganzes erscheinen, um Alles entwickeln zu können, was in ihm liegt; die reichere und geistigere Form muß erkannt werden als stehend auf der Schulter dessen, was vorher als Ganzes erschien und nun in ihm depotenzirt ist. Die genetische Wissenschaft löst nicht auf, verdünnt nicht das Dichte, sondern baut auf und sammelt an. Die bildenden Künste sind nicht eine verkommene, die Musik ist nicht eine zerstossene Dichtkunst, sondern die Dichtkunst ist die um ein geistiges Centrum sich bewegende Einheit aller dieser Künste.

§. 534.

Hiemit ist der Theilungsgrund bereits in den Geist verlegt; derselbe muß aber, da der Ausgang von dem Charakter des Ausschließlichen, den alles Sinnliche trägt (§. 533), hiedurch nicht aufgehoben sein kann, näher in der innern Sinnlichkeit der Phantasie liegen; nur als ergriffen von dieser könnte das Material und das physische Gesetz, unter dem es steht, den Grund der Theilung der Kunst in Künste enthalten. Allein die innere Sinnlichkeit der Phantasie ist eine doppelte: sie bindet sich theils an die wirkliche Erscheinung, theils wirft sie dieses Band ab, um sich nur innerhalb ihrer selbst zu bewegen. An dem Puncte, wo diese Befreiung eintritt, erlischt also die Bedeutung des Material-Unterschieds für die Eintheilung völlig und weicht dem neuen Theilungs-Prinzip dieser zweifachen Art der Phantasie. So treten zunächst zwei Kunstformen auf.

Wer zwingt denn den Künstler, so mußten wir schon zu §. 532 fragen, den Stein, das Erz, die Farbe u. s. w. zu wählen? Diese einfache Frage hat sich die gemeine Logik nicht aufgeworfen, indem sie das Darstellungsmittel, Material, Organ, Grundform der Anschauung (Raum und Zeit) zum Theilungsprinzip erhob und nun bildende und tonische Künste (andere dreitheilige Unterscheidungen auf demselben Standpuncte werden später zur Sprache kommen) unterschied. Wir werfen jedoch dieses veraltete Verfahren nicht einfach weg, sondern verbessern es vorerst dahin, daß nur nicht das Darstellungsmittel an sich den Eintheilungsgrund zu bilden hat, sondern die Sinnlichkeit, wie sie sich in den Geist hineinerstreckt und das ihr entsprechende Material ergreift. Dadurch erst wird auch eine Gliederung innerhalb der einzelnen Kategorien des Materials möglich, welche jenen alten Eintheilungen ganz fehlte: es läßt sich nun zeigen, warum es dreierlei bildende Künste, alle in körperlich ausgedehntem, bewegungslosem, aber verschiedenem Material darstellend, geben muß, und es wird im Folgenden gezeigt werden. Die Musik hat ihr sinnliches Material im Tone, der ebenfalls noch einen Körper, dem er abgewonnen wird, voraussetzt. Allein ganz erlischt das Recht dieser Eintheilungsweise bei der Poesie; denn daß sie mit der Musik nicht (unter der Kategorie der tonischen Künste, Künste der Zeit) coordinirt werden kann, leuchtet selbst vor der Beweisführung ein, da Jeder weiß, daß das Wort der Poesie nicht das ist, was der Musik der Ton. Die Poesie ist es ja aber, die „in gewissem Sinn" gar kein Material hat; die alte Eintheilung hatte durchaus keinen Ort für sie. Es muß also eine doppelte Art der innerlich gesetzten Sinnlichkeit geben: eine solche, die wirklich das ihrer Anschauungsweise entsprechende körperliche Sein nicht entbehren kann, und eine solche, die in sich bleibt, die auch in bloß vorgestelltem Stein, Farbe, Ton darstellen kann und nichts voraussetzt, als daß der, an den sie sich wendet, dieselbe Vorstellung in sich erzeugen könne. Nunmehr beschränkt sich jener verbesserte, vom Material genommene Eintheilungsgrund auf die Künste außer der Poesie, er theilt nur Eines von zwei Feldern, die nun vor uns liegen, und der höhere Theilungsgrund für die zunächst auftretende Zweizahl ist der Unterschied zwischen einer auf den entsprechenden Körper bezogenen und einer rein innerlichen Sinnlichkeit des Geistes; also der des Realen und Idealen. Auf dieses Schellingische Theilungsprinzip gründet denn Solger seine Grundeintheilung. Er hat (Vorles. über Aesth. herausg. v. Heyse S. 259) richtig erkannt, daß für die Poesie die Sprache nicht Darstellungsmedium ist wie für die andern Künste ihr Material, er faßt sie als die Kunst der reinen, das Mannigfaltige aus sich erzeugenden, ganzen Idee, als die universelle Kunst, und stellt ihr die andern Künste gegen-

über als den Ausdruck der in das Mannigfaltige der Wirklichkeit zerspaltenen (weil an die wirklich sinnliche Darstellung gebundenen) Idee. Diese nennt er Kunst im engern Sinn und stellt so den Gegensatz Poesie und Kunst auf.

§. 535.

Allein außer der Kunstform der rein innerlichen Sinnlichkeit wird eine Stufe auftreten müssen, in welcher sich der Moment der Ablösung vom körperlichen Materiale als besondere Kunst fixirt, indem dieses zur bloßen Bedingung eines zwar noch sinnlichen, aber geistig frei bewegten Erscheinungs-Elements herabgesetzt ist. Dadurch tritt an die Stelle der Zweizahl die Dreizahl. Die so entstandene Eintheilung aber führt zurück auf die Arten der Phantasie, wie sie in §. 404 aufgestellt und aus dem Wesen der letzteren abgeleitet sind.

Die ausübende Phantasie kann von der Gebundenheit an ein körperliches Material zur freien Bewegung in ihrer eigenen idealen Sinnlichkeit keinen Sprung machen; es muß eine Mitte sein, worin das körperliche Medium so eben verschwindet und verschwebt. Der Ton ist für die Musik bereits nicht mehr Material, wie es der schwere Körper für die bildende Kunst ist; sie stellt keinen abgeschlossenen materiellen Gegenstand mehr zwischen sich und das Subject, dem sie sich mittheilt, der Ton ist unmittelbar ihr Leben und schwingt sich zu Ohr und Gemüth, ohne in der Mitte zwischen diesem und dem Künstler an einem Körper auszuruhen; er setzt einen festen Körper voraus, dem er entlockt wird, aber im Entlocken hebt sich dessen Materialität in die geistige Zeitform auf. Ast (System der Kunstlehre u. s. w. §. 62 ff.) wendet sogar die Schellingische Formel so an, daß er den Gegensatz des Realen und Idealen in das Verhältniß zwischen bildender Kunst und Musik setzt; die Poesie faßt er dann als höhere ideale Einheit beider, (wobei wir die zu bedeutende Stellung, die er der Orchestik als der realen Einheit beider gibt, übersehen können). Eine ganz ähnliche Auffassung wird sich uns im Verlaufe bilden; hier vorerst bleiben wir dabei, den Gegensatz in dem Verhältnisse der Poesie zur bildenden übrigen Kunst zu suchen, die Musik aber als sinnlich unsinnliche Kunst, worin die bildenden Künste ausklingen und die Poesie sich ankündigt, als die Halle zu fassen, worin das Gemüth von der räumlichen Zerstreuung der bildenden Künste sich sammelt und auf den Eintritt einer geistig innerlichen Kunst vorbereitet. Die Dreizahl, die uns nun entsteht, ist es, mit welcher eine frühere Eintheilung im Systeme sich wieder öffnet und geltend macht; denn hier

wird es ja klar: das Eintheilungsprinzip der Kunst bildet die Verschiedenheit der innern Organisation der Phantasie und unter den in §. 402—404 aufgeführten Arten der Phantasie ist es die in 404 dargestellte Reihe, worauf der Unterschied der Künste beruht. Diese Arten sind: die bildende, auf das Auge organisirte,
die empfindende, auf das Gehör organisirte,
die dichtende, auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellte Phantasie.

§. 536.

Diese Organisation ist zunächst eine individuell zufällige, aber da sie auf der Ordnung des Geistes in seiner Einheit mit der Natur ruht, verbindet die gleich organisirten Individuen ein gemeinschaftliches Gesetz nothwendiger Thätigkeit, welche als selbständige Macht sich über sie stellt und sie zu ihrem Dienste fordert. Diese Macht ist die einzelne Kunst und so gründet sich auf die erste Art der Organisation die bildende Kunst, auf die zweite die Kunst der tönenden Empfindung oder die Tonkunst, auf die dritte die Dichtkunst.

Ein vermittelnder Begriff muß zwischen die Art der Phantasie und die auf sie begründete Kunst gestellt werden. Die Arten der Phantasie sind zwar innerlich begründet auf die Momente der Phantasie selbst (vergl. §. 404), aber daraus folgt zunächst nur, daß es immer Individuen geben wird, deren Phantasie in der einen oder andern Weise organisirt ist; die unbestimmte Vielheit derselben zerstreut sich ohne bindende Macht der Einheit. So verhält es sich jedoch nur dem äußerlichen Scheine nach; die zerstreute Vielheit ist vielmehr von innen durch eine feste Linie zusammengehalten, denn die gleiche Organisation hat zusammenordnende, gemeinschaftbildende Kraft, weil die verwandten Geister es fühlen, daß ein inneres Gesetz die verschiedenen Formen der Beziehung des Geistes zur Natur (Organisation auf das Auge u. s. w.) ebenso fordert und hinstellt, wie das organische Leben verschiedene Thier-Gattungen bildet. Die wirkliche Thätigkeit der gleich organisirten Einzelnen erhebt aber diesen geheimnißvollen innern Zug zu einer wirklichen, constituirten, bindenden Macht. Was aus dem Zusammentrag Vieler entsteht, ist nicht mehr eine bloße Summe, sondern wird zum Strome, der stärker ist, als der Einzelne, zum Systeme, das ihn in seine Kreise zieht. Die äußere Erscheinung dieser Macht ist die Schule mit ihren Ueberlieferungen und Regeln, ihr tieferer Ausdruck die (zu diesem Zweck schon hier zu erwähnende, im Verlauf abzuleitende) Gliederung jeder Kunst in ihre Zweige, denen sich, während sie doch ursprünglich von Einzelnen erfunden

scheinen, der Einzelne unwiderstehlich einordnen muß. So erst ist der Uebergang des Begriffs: Art der Phantasie in den Begriff: einzelne Kunst motivirt und konnten nun die drei Hauptformen der Kunst aufgestellt werden.

§. 537.

Diese Gesetzmäßigkeit führt aber weiter zurück auf ein höheres Gesetz und zwar auf das der Objectivität und Subjectivität, welches das ganze System beherrscht und nunmehr im Gebiete der Kunst sich so wiederholt, daß die bildende Kunst das Moment der Objectivität darstellt und hiemit dem Naturschönen entspricht, die Kunst der tönenden Empfindung das Moment der Subjectivität verwirklicht und so der Phantasie entspricht, in der Dichtkunst aber, welche im Elemente der idealgesetzten Sinnlichkeit die Wirkung aller andern Künste vereinigt, als der subjectiv-objectiven Kunst die Einheit der Gegensätze, welche im ganzen System die Kunst darstellt, sich concret wiederholt.

Als in §. 404 die dort aufgestellten Arten auf die Momente der Phantasie selbst gegründet wurden, war eigentlich bereits zu erkennen, daß dieß tiefer auf jenes Grundgesetz weist, das schon im ersten Theile die Unterschiede im Erhabenen und Komischen beherrscht und im zweiten Theile den Gegensatz des Naturschönen, d. h. des objectiv gegebenen, und der Phantasie, d. h. des subjectiv erzeugten Schönen hervortreibt, um ihn in der subjectiv-objectiven Wirklichkeit des Schönen, d. h. der Kunst, als dem Inhalte des dritten Theils wieder aufzuheben; denn die Art der Phantasie, welche, auf die Anschauung gestellt, bildend wirkt, ist einleuchtend die objective, die auf die Empfindung gestellte die subjective, die auf die ganze idealgesetzte Sinnlichkeit gewiesene ist die subjectiv-objective Form, indem sie die in der bloßen Empfindung verklungene Gestaltenwelt der ersten, objectiven Form wieder hervorruft, aber in dem innerlichen Elemente, das sie, obwohl durch dieses Hervorrufen wesentlich verändert, mit der subjectiven Form gemein hat. Dort wurde diese Zurückführung auf das oberste Gesetz nur noch unterdrückt, weil vorher durch Eröffnung des dritten Theils klar werden sollte, wie dasselbe das ganze System beherrscht, und weil die tiefere Begründung des innern Thuns der Phantasie erst in volles Licht tritt, wenn dieses Thun sich erschließt, sich im äußern Körper niederlegt, sich auf den Ton und von da auf das reine Element des Malens mit Phantasie in Phantasie zurückzieht. Nun aber fällt diese höhere Beleuchtung von selbst auf die Eintheilung des subjectiven Organs der Kunst in §. 404 und ebenhiemit

noch weiter, nämlich auf die Momente der Phantasie (§. 385 — 399), worauf diese Eintheilung gegründet ist, zurück. In welchem Sinne die Poesie subjectiv-objectiv ist, konnte für jetzt nur angedeutet werden; die Kunstlehre wird diese Andeutung zur klaren Ausführung erheben. Eine Ahnung, Spur von unserer nunmehr tiefer begründeten Eintheilung zieht sich durch die ganze Literatur der Aesthetik; Kant ist ihr mit seiner Unterscheidung von drei Formen, deren eine in Worten, die andere in Gebärdung, die dritte in Tönen darstellt, auf der Spur (Kr. d. ästh. Urthlskr. §. 51); selbst Krug (Aesth. §. 68) sucht zu seiner Zweitheilung in plastische und tonische Künste ein vereinigendes Drittes, das er aber, nachdem er die Dichtkunst zu den tonischen Künsten geworfen, in den (nicht rein ästhetischen) mimischen sucht; Ast hätte unsere Eintheilung, wenn er nicht durch Zwischen-Einfügung der Orchestik als realer Einheit des Idealen und Realen seine Entwicklung trüben würde (vergl. zu §. 535). Gewonnen ist nun zu der festen Begründung der Eintheilung der Künste die Abrundung des ganzen Systems: es geht in sich zurück als erfüllter Kreis, verdichtet sein Grundgesetz, sich in sich wiederholend, zur immer concreteren Wirklichkeit, und diese Bewegung werden wir noch tiefer dringen sehen.

§. 538.

Diese Dreitheilung erweitert sich, ohne darum ihre grundgesetzliche Geltung zu verlieren, zu einer Fünftheilung durch die reichgegliederte Organisation der bildenden Phantasie, deren Unterschiede (§. 404) durch die im Wesen der objectiven Kunstform gegründete Nothwendigkeit, in verschiedenem Materiale darzustellen, in drei selbständigen Künsten sich niederlegen: der Kunst des messenden Sehens oder der Baukunst, der Kunst des tastenden Sehens oder der Bildnerkunst, der Kunst des eigentlichen Sehens oder der Malerei; das Grundgesetz wiederholt sich in dieser Theilung so, daß die subjectiv-objective Form in die Mitte, die objective jenseits, die subjective diesseits fällt. Die Dichtkunst aber wird als die absolut subjectiv-objective Kunst auch die Totalität der Kunst sein, also das System der Künste in sich wiederholen, aber die drei Formen, welche aus dieser Theilung entstehen, können sich im Gebiete der idealgesetzten Sinnlichkeit nicht zu selbständigen Künsten verdichten, sondern erscheinen nur als Zweige.

Vor der weiteren Ausführung, welche der Kunstlehre vorbehalten ist, kann vorläufig soviel ausgesprochen werden: die Theilung der objectiven Kunstform in drei selbständige Künste ist zunächst darin begründet, daß in dem Gebiete, wo der wirkliche Körper das Material abgibt, eine

wesentlich andere Anschauung auch ein wesentlich anderes Material fordert und dadurch eine selbständig neue Kunst bildet. So scheidet sich zunächst die Malerei, da sie nur den Schein der wirklichen Körperlichkeit auf eine Fläche vermittelst eines Materials legt, das nach seiner Körperlichkeit eigentlich gar nicht in Betracht kommt, von der Baukunst und Plastik als eine selbständige Kunst ab. Baukunst und Plastik haben in gewissem Sinn ihr Material gemein: den schweren, in seiner wirklichen Ausdehnung geltenden Körper; die Baukunst als Kunst des messenden Sehens bildet ihn abstract geometrisch, die Plastik als Kunst des tastenden Sehens, dessen Gegenstand die Welt der individuellen, organischen Oberflächen ist, schafft ihn zur schönen, leiblich gediegenen Erscheinung der Seele um; jenes ist strenge, dieses subjectiv beseelte Objectivität; die Malerei aber, eben weil sie einen bloßen Schein von Ausdehnung auf die Fläche wirft, liegt der reinen Subjectivität der Musik näher und bezeichnet den Uebergang der bildenden Kunst in diese Form. Hier stellt also die Plastik offenbar die Mitte dar, während im ganzen System der Künste das Subjectiv-Objective den Schlußpunct bildet; der Grund davon liegt in der eben genannten Bedeutung der Musik ausgesprochen: es ist die Stellung der bildenden Kunst auf der ersten Stufe des Systems, ihr Hinausweisen, Hinaufdringen zur subjectiven Kunstform, was hier die streng objective Kunst voran, die subjectiv-objective in die Mitte, die subjective (innerhalb des objectiven Gebiets) an die Grenze stellt. Warum die Musik in so bedeutende Unterschiede nicht auseinanderfällt, läßt sich aus ihrer subjectiven Natur bereits errathen. Die Poesie wiederholt als die Kunst der ganzen sich in sich selbst bewegenden Phantasie in Epos, Lyrik, Drama die ganze Stufenfolge der Künste in sich, ebenhiemit aber das ganze System der Aesthetik, denn das Epos ist objectiv und entspricht der bildenden Kunst und im Systeme dem Naturschönen, die lyrische Dichtung subjectiv und entspricht der Musik und im Systeme der Phantasie, das Drama subjectiv-objectiv und entspricht der Poesie selbst und im Systeme der Kunst. Hiemit bestätigt sich die Schlußbemerkung zu §. 537, daß die Bewegung der Rückkehr des Systems in sich noch tiefer dringen werde. Aber in dem geistig flüssigen Elemente dieser höchsten Kunstform, die kein Material im gewöhnlichen Sinne mehr hat, werden diese Arten nicht zu selbständigen Kunstformen; wenn wir sie bloße Zweige nennen, so ist damit der Uebergang zu der folgenden Untereintheilung der Künste mit dem Vorbehalte gegeben, daß keine Kunst einen so bedeutenden Formen-Unterschied entwickeln werde, wie diese, daß also die Zweige der andern Künste nicht die bedeutende Stellung einnehmen, wodurch sie dem entsprächen, was in anderem Gebiete in der Form von selbständigen Künsten auftritt, wie dieß bei den Arten der Poesie der Fall ist. Es zeigt sich hier eine interessante

Verschiebung der gemeinen Logik, ein Schwanken gewöhnlicher Eintheilung; denn entsprechend den Arten der Poesie wäre die Theilung der bildenden Kunst in Baukunst, Plastik, Malerei, eine Theilung in bloße Zweige, in Betracht der spezifischen Schärfe ihres Unterschieds aber ist sie eine Theilung in selbständige Künste, und umgekehrt verhält es sich mit den Arten der Poesie: diese treten in solcher Bestimmtheit auf, daß sie wie selbständige Künste analog jenen Arten der bildenden Kunst erscheinen, als verschiedene Formen einer so geistig durchsichtigen Kunst aber, wie die Poesie ist, erscheinen sie eben als bloße Zweige.

β.

Die Unter-Eintheilung.

§. 539.

Das Hervortreten von drei Künsten in der bildenden Kunst und die klare Scheidung der Dichtkunst in drei Hauptzweige ist im tiefsten Grunde durch jenes allgemeine Gesetz (§. 537) bedingt; wie aber dieses überhaupt durch Vermittlung der individuellen Organisation der Phantasie (§. 535) in Wirkung tritt, so ist auch jene Theilung der bildenden Kunst und Poesie vermittelt durch ein Ineinanderwirken der einen und der andern Art dieser Organisation (§. 404). Ebendieser gegenseitige Uebertritt der Arten, im tieferen Sinne immer durch jenes das ganze System beherrschende Gesetz bedingt, ist aber auch der erste Grund der Entstehung untergeordneter Zweige in allen Künsten.

Schon der Schlußsatz des §. 404 hat von der Verbindung der dort aufgeführten Arten, zunächst unter sich, gesprochen und die Anmerkung hat hiezu einzelne Andeutungen gegeben. Es hätte nun schon unter α. gezeigt werden können, wie die Künste, die in der bildenden Kunstform eine Gruppe bilden, und die großen Zweige der Dichtkunst ebenso sichtbar aus solchen Verbindungen hervorgehen, als sie tiefer im Gesetze des Fortgangs vom Objectiven zum Subjectiven und Subjectiv-Objectiven begründet sind. Dieß geschieht aber erst hier, weil in ununterbrochener Reihe derselbe Grund auch als eines der Motive der Entstehung der untergeordneten Zweige auftritt; wie wir denn zum vorh. §. gezeigt haben, daß die Künste in der bildenden Kunst-Form und die Hauptformen der Poesie ebensowohl als Gattungen wie als Arten (Zweige) gefaßt werden können. So erscheint nun zunächst jedenfalls die Malerei als ein gewisser Uebertritt der empfindenden und dichtenden Phantasie in die bildende, von der

Plastik kann man in eingeschränkterem Sinn und, mit der gehörigen Behutsamkeit nur die Vergleichung mit der Baukunst einhaltend, sagen, sie sei ein erstes Auftauchen der malerischen Phantasie innerhalb der bildenden; im strengsten Sinne gehört die Architektur der bildenden Kunst an. Die Musik ist hier noch nicht zu erwähnen, weil sie so scharfe und selbständige Unterschiede nicht treiben kann; von der Poesie aber ist zu §. 538 schon bemerkt, daß das Epos eine Uebertragung der bildenden, die Lyrik der empfindenden Phantasie in die dichtende darstellt. Dieß sind aber, wie ebenfalls schon gezeigt ist, zugleich speziellere Modificationen des durchherrschenden Gegensatzes des Objectiven und Subjectiven. Allein ebendieses Uebertreten der Arten ineinander in erweiterter Linie, also in letzter Beziehung zugleich ebenfalls ein verschiedenes Verbindungs-Verhältniß des Objectiven und Subjectiven, wirkt nun als Theilungs-Grund der Künste in untergeordnete Zweige, nicht als der einzige (vergl. §. 533 Anm. 1), aber als der erste. Man denke z. B. in der Poesie an die verschiedenen lyrischen Formen: das eigentliche Lied ist reiner Ausdruck einer Wiederholung der empfindenden Phantasie innerhalb der dichtenden, also zugleich des Moments der Subjectivität; die Romanze und Ballade aber ist mehr episch oder dramatisch: ein Uebertritt der bildenden (denn auf solchem beruht ja alles Epische) oder der im engsten Sinne dichtenden Phantasie in die empfindende Art der dichtenden, also zugleich Wiederholung des Objectiven und Subjectiv-Objectiven in einem Zweige der subjectiv-objectiven Kunstform. Die Liedermelodie in der Musik, welche Kunst mit ihren Zweigen nun allerdings in Betracht kommt, ist reiner Ausdruck der empfindenden und subjectiven Art der Phantasie, worauf diese ganze Kunst ruht, die Oper aber ist Uebertritt der dichtenden und zwar der dramatisch dichtenden, also der subjectiv-objectiven, das Oratorium der epischen und dramatischen, also der objectiv und der subjectiv-objectiv bestimmten Phantasie in die empfindende, subjective. In der Malerei ist die Landschaft vorherrschend ein Ausdruck der empfindenden, subjectiven Phantasie innerhalb der bildenden, objectiven, das bewegte historische Gemälde der dramatisch dichtenden, subjectiv-objectiven. Wir verfolgen die Sache nicht weiter, um nicht zu sehr vorzugreifen.

§. 540.

1 **Diese weitere Theilung ist aber ebenso wesentlich in der Verbindung der Arten der Phantasie, worauf die Künste beruhen, mit den in §. 403 und 402 aufgeführten Arten begründet, und damit vereinigen sich zwei neue Theilungsgründe: der Moment und der Grad des Umfangs, in welchem ein Stoff von einer Kunst ergriffen wird, und das verschiedene Material in den einzelnen**

Künsten nebst dem darin begründeten Unterschiede der Technik. Alle daraus ent- 2
stehenden Theilungsreihen der Kunst-Zweige verbinden sich nun so, daß, in gewissen Grenzen, jede die einzelnen Glieder ihrer eigenen Reihe mischen, jede mit den andern verschiedene Mischungsverhältnisse eingehen kann, was sich nur in der speziellen Kunstlehre verfolgen läßt.

1. Wir gehen rückwärts die Eintheilungs-Reihen der Phantasie durch und fassen so zunächst die in §. 403 auf den naturschönen Stoff begründete wieder auf: landschaftliche, thierische, menschliche und zwar entweder rein menschliche oder geschichtliche Phantasie. Es ist klar, wie durch diese Arten, indem sie in die bildende Phantasie eintreten, eine Linie von Zweigen der Plastik und Malerei entsteht; es würde noch mehr einleuchten, wenn nicht die zweite Stoffwelt, von der allgemeinen Phantasie eingeführt (§. 417), alterirend auf diese Theilungs-Linie wirken würde. Daß und warum sie nicht in allen Künsten gleich stark auftritt, wird sich in der speziellen Kunstlehre zeigen. Ein weiteres Theilungsprinzip liegt in den auf verschiedene Grundstimmung begründeten Arten der Phantasie, der einfach schönen, erhabenen, komischen (§. 402), wie sie nun auf dem Boden einer der Haupt-Arten (Künste) sich geltend macht. Ganz unzweifelhaft Zweigbegründend wirkt dieser Theilungsgrund allerdings nur in der dramatischen Poesie: Trauerspiel, Lustspiel. Die Künste verhalten sich sehr verschieden zu ihm: die Architektur ist des einfach Schönen und Erhabenen fähig, des Komischen gar nicht u. s. w. Wir greifen auch hier nicht weiter vor. Nun treten zwei neue Eintheilungsgründe auf. Was den ersten betrifft, Moment und Grad des Umfangs, in welchem ein Stoff aufgenommen wird, so ist hier von der tiefern Quelle dieses Unterschieds im Geiste des Künstlers zu abstrahiren und nur die Thatsache, daß er besteht, aufzufassen; so können z. B. bedeutende geschichtliche Charaktere in ruhiger Situation oder in figurenreicherer, bewegter Handlung zusammengestellt werden und so entsteht die Eintheilung des historischen Bilds in ein Situationsbild und in ein Handlungsbild. Endlich das Material, die Möglichkeit der Wahl zwischen verschiedenen in einer und derselben Kunst und die dadurch bedingte verschiedene Technik: Holzbau, Steinbau, Backsteinbau, Stein oder Erz in der Plastik, Fresko oder Oelfarbe in der Malerei, die verschiedenen Instrumente der Musik und alle im Gegensatz gegen die menschliche Stimme (Instrumentalmusik, Gesang); in der Poesie mag der Unterschied der rhythmischen Maaße als dem analog betrachtet werden. Diese Unterschiede begründen Zweigtheilungen, die nach ihnen benannt werden, obwohl jedesmal auch der Geist der Behandlung ein anderer ist.

2. Es ist noch ein vorläufiger Blick in die möglichen Verbindungen

zu werfen, wobei auch auf die Anmerkungen zu §. 402 ff. zurückverwiesen werden kann. Die erste besteht darin, daß die einzelne Theilungsreihe ihre Glieder mischt. Sie ist nur in beschränktem Umfange möglich, sofern nämlich daraus nicht nur unbestimmt ein Unterschied der ästhetischen Wirkung, sondern eine Eintheilung von Zweigen entstehen soll; so gibt es z. B. ein geschichtliches Genrebild: da verbindet sich die rein menschliche mit der geschichtlichen Phantasie. Ist die Hauptperson darin eine heroische, hier aber in gemüthlicher, einfach gefühlvoller Situation vorgestellt, so liegt zugleich eine Verbindung des einfach Schönen mit dem Erhabenen vor. Am stärksten mischen sich die Glieder dieser letztern Theilungsreihe (§. 402) im Drama, doch nicht so, daß Zweige entstehen, sondern diese Mischungen sind mehr allgemein durch die Geschichte der Style bedingt; dennoch läßt sich ein Drama mit humoristischen Bestandtheilen von einem rein ernsten und ein rein komisches Lustspiel von einem zugleich ernst rührenden bleibend unterscheiden. Dagegen können sich die Verschiedenheiten der dritten unter den hier aufgeführten Reihen (Auffassung des Moments und Grad des Stoffumfangs) wohl mischen, aber nicht so, daß dadurch an sich schon selbständige Zweige entständen, z. B. einfache Composition in bewegter Handlung, umfangreiche in ruhigem Momente, und die der vierten Reihe (Material und Technik) nur theilweise, z. B. in der Verbindung von Vocal- und Instrumentalmusik, von gebundener und ungebundener Sprache, von verschiedenen Versmaaßen in der Poesie. Nun ist aber die weitschichtige Möglichkeit von Verbindungen aller dieser Reihen untereinander und zugleich mit der ersten (bildende Phantasie u. s. w.) noch ins Auge zu fassen, nicht um sie hier zu erschöpfen, sondern mehr nur, um die Schranken dieses in abstracto nicht zu übersehenden Gebiets zu erkennen. Diese Schranken legen sich wesentlich in den zwei Sätzen nieder: erstens, nicht jedes einzelne Glied einer Reihe kann sich mit jedem einzelnen Gliede der andern Reihen verbinden, z. B. das Komische nicht mit der Landschaft, Erz sehr schwer mit der episch bildenden, rein menschlichen oder geschichtlichen, einfach schönen oder erhabenen, figurenreichen Stoff umfassenden Phantasie in der Composition des Relief; zweitens, nicht jede Verbindung (wie schon angedeutet) gibt einen selbständigen Zweig, z. B. Landschaft al fresco ist als solche ein Zweig der Malerei in der doppelten Unterscheidung gegenüber den andern durch den Stoff bedingten Zweigen (Historie, Genre, Porträt) und gegenüber einem andern Material (Oel), aber ob der Stoff heiter oder ernst erhaben (Gewitter, Sturm u. s. w.) aufgefaßt ist, dieser Unterschied begründet keinen besonders benannten Zweig; übrigens liegt hier vor eine Verbindung der bildenden, empfindenden, landschaftlichen, einfach schönen oder erhabenen Phantasie mit einem Gliede der Theilungsreihe nach dem Material. Statt weiteren Eingehens wollen wir die

Verbindung von Gliedern aus allen Eintheilungsreihen nur an Einem Beispiele aufzeigen: dem großen Fresco-Bilde der Schlacht des Constantin nach Raphaels Composition ausgeführt von G. Romano im Vatican. Hier ist vereinigt: aus der ersten Reihe mit der bildenden, näher der malerisch sehenden Phantasie der Geist der dramatischdichtenden (großer Entscheidungsmoment), aus der zweiten Reihe die geschichtliche Phantasie mit Anklängen der rein menschlichen (Gruppe von Vater und Sohn), aus der dritten die erhabene Phantasie mit Anklängen der einfach schönen (der Jüngling in ebendieser Gruppe), aus der vierten die Wahl des entscheidenden Moments mit der Umfassung breiten, massenhaften Stoffes; aus der fünften kann keine Mischung ihrer Arten hinzutreten, sondern nur die Technik des Fresko; alle diese Glieder aus verschiedenen Eintheilungsreihen, und zwar die aus den vier ersten selbst schon eine Verbindung von je zwei Arten Einer enthaltend, verbinden sich nun unter sich zu einem großen historischen Fresko-Schlachtgemälde.

§. 541.

Die Kunst durchwandert die Geschichte des Ideals und die hiedurch bedingten Veränderungen erscheinen ebenfalls in erster Linie als theils berechtigte, theils unberechtigte Uebertragungen der in §. 404 aufgestellten Arten der Phantasie aufeinander, sodann als verschiedene Verhältnisse der Durchdringung derselben mit den in §. 403 und 402 aufgestellten Arten. Diese geschichtliche Entwicklung fordert in der Behandlung jeder Kunst einen besondern Abschnitt, allein sie wirkt wesentlich bestimmend auf die Ausbildung der Zweige ein, und dazu kommt noch als ein die Eintheilung derselben erweiterndes und erschwerendes Moment das Eindringen der zweiten Stoffwelt (§. 417. 418), so daß die logische Eintheilung von der geschichtlichen durchkreuzt wird.

Das geschichtliche Leben der Kunst ist eine neue Quelle von Uebertragungen der verschiedenen Arten der Phantasie auf einander, wie dieß schon in der Darstellung der historischen Ideale §. 425 ff. vielfach nachgewiesen ist. Der Unterschied dieser Ideale hat seinen innersten Grund in der ganzen Weltanschauung der Völker und Zeiten, aber indem er sich Form gibt, erscheint er wesentlich in diesen Uebertritten, gemäß welchen z. B. die Plastik von den Aegyptiern architektonisch, im Mittelalter malerisch behandelt wird, das ernste Drama im classischen Ideal das Komische ausschließt, im modernen zuläßt, die landschaftliche Phantasie erst in dem letzteren sich mit der bildenden verbindet in der Malerei, und die Behandlung der Persönlichkeit in allen Idealen das Individuelle (§. 331 ff.) in verschiedenen Graden ausbildet. Der §. sagt, diese Verbindungen seien

„ebenfalls" theils berechtigt, theils unberechtigt; dieß bezieht sich auf §. 532, wo von Verbindungen der Styl-Arten die Rede ist, wie sie abgesehen von den historischen Bedingungen jederzeit durch einzelne Individuen vollzogen werden können. Offenbar unberechtigte Verbindungen sind z. B. die der vollen Farbe mit der plastischen Gestalt, der malerischen Composition mit dem Relief; doch auch solche erhalten in diesem Zusammenhang ihre historische Bedeutung. Es handelt sich aber nicht blos von einer Veränderung der Künste, sondern es ist klar, daß ganze Künste und Gruppen von Künsten einem Ideale vorzüglich entsprechen und in ihm seine Ausbildung finden. Auch dieß ist in §. 425 ff. im subjectiven Sinne (von Seiten des innern Grundes der Künste in gewissen Arten der Phantasie) schon aufgezeigt, wird aber nun erst in seiner Stärke hervortreten, da z. B. die Plastik sich beinahe gar nicht allgemein wissenschaftlich behandeln läßt, sondern vermöge des streng classischen und namentlich die Mythologie fast unabweislich fordernden Geistes dieser Kunst die historische Behandlung sich auf allen Puncten in die logische eindrängt. Darin hat nun Hegel einen Beweggrund gefunden, das geschichtliche Moment sogar zum Eintheilungsgrunde der Künste überhaupt zu erheben (Aesthet. Th. I S. 106—116 Th. II S. 252—261): die Architektur tritt als die symbolische, die Plastik als die classische, die Gruppe der Malerei, der Musik und Poesie als die romantische Kunst auf. Die Plastik ist die Mitte des ganzen Systems: die reine Gegenwart des Absoluten in der individuellen, ungetheilt sinnlichen und geistigen Gestalt der Gottheit; die Architektur, einen innern Sinn nur andeutend, tritt auf das eine Extrem, indem sie dem Gott seine räumliche Umgebung schafft, auf das andere treten die romantischen Künste, in denen der Gott übergeht in das subjective Leben der Gemeinde, und die Malerei, Musik, Poesie stellt eine Steigerung dieses Prozesses der Vergeistigung dar. Doch schwankt Hegel in der Anwendung dieses Eintheilungsprinzips, er stellt das aus dem Unterschiede des Materials abgeleitete mit dem historischen durch ein „auf der andern Seite" (Th. I S. 107) zusammen und in den Ueberschriften erscheint die historische Bezeichnung nur bei den „romantischen Künsten." In der That muß im System der Künste das außer- oder vielmehr übergeschichtliche rein logische Prinzip herrschen; hier ist die Thatsache, daß jede kunstübende Nation und Zeit mehr als Eine Kunst angebaut hat und die Poesie namentlich ihrer Natur nach die schlechthin allgemeine Kunst ist, das Bestimmende und die andere, daß die Ideale sich in einer oder einigen Künsten reiner und völliger offenbaren, als in den andern, muß dagegen zurücktreten, so daß selbst die oben hervorgehobene Schwierigkeit in der Darstellung der Plastik nicht so stark erscheinen darf, um nicht den Gesichtspunct, daß doch der Orient, das Mittelalter, die neue Zeit auch ihre

Plastik hatten und haben, zum bestimmenden zu erheben, d. h. die historische Behandlung von der logischen zu trennen. Die Losreißung der Malerei von der Architektur und Plastik, mit denen sie doch schlechthin als bildende Kunst zusammengehört, ist Beweis, wie die Bevorzugung des historischen Standpuncts hier die Verletzung der Logik zur Folge haben muß. Will man aber einmal historisch eintheilen, so wäre die Poesie als die im strengsten Sinn moderne Kunst aufzustellen, was freilich mit dem bei Hegel zu sehr herrschenden religionsphilosophischen Standpuncte so wenig vereinbar ist, als überhaupt die Aufstellung eines modernen Ideals, denn dieses ruht auf keiner besondern Religionsform. Es muß also jede Kunst zuerst allgemein behandelt, d. h. in ihrem Wesen dargestellt, dann in ihre Zweige auseinandergelegt werden und als weitere Untereintheilung muß die Geschichte derselben, wie sie sich gemäß der Geschichte des Ideals gestaltet hat, also mit der Eintheilung in classisch, romantisch, modern in ihren Grundzügen nachfolgen. Dabei ist nun freilich unvermeidlich, daß die logische Reihe in der nachfolgenden historischen Behandlung vielfach alterirt wird; so muß z. B. in der Malerei die Landschaft dort als integrirender Zweig auftreten, während sie als solcher in der ganzen älteren Kunstgeschichte noch gar nicht existirte. Dieß ist jedoch die geringere Schwierigkeit, denn die logische Theilung legt ihrem Schema mit Fug eine überschauende Vergleichung und Verbindung des in der Geschichte ungleich Fortschreitenden zu Grunde. Ungleich schwieriger wird die Durchkreuzung des Logischen mit dem Historischen durch den Zutritt der zweiten Stoffwelt, wie er durch das geschichtliche Verhältniß der besondern zur allgemeinen Phantasie gegeben ist: die Künste treiben Zweige, in welchen derselbe Stoff, der in der Kunst der Aufklärung einfach wunderlos in gewissen Zweigen niedergelegt wird, eine mythische Darstellung findet. Dadurch entsteht dieselbe logische Verwirrung wie in der Staatslehre durch die Existenz mythischer Stände (des Adels und Clerus) neben den rationell auf den Unterschied der Thätigkeit begründeten, eine Verwirrung, die freilich in beiden Gebieten auch sehr zur praktischen geworden ist. Es zeigen sich nun die Folgen des in §. 418 aufgezeigten Widerspruchs in dem Gebiete der verwirklichten Phantasie, der Kunst. Theilweise nämlich wird durch den mythischen Zweig der entsprechende wunderlos natürliche verdrängt: so gibt es keine eigentlich historische Malerei, so lang aller Geschichtsgehalt in der heiligen Sage zusammengezogen angeschaut wird: nachdem aber jene sich gebildet, sollte es consequent keine Mythenmalerei mehr geben, allein diese überlebt ihren Tod, dauert neben der rein historischen Malerei fort, durch die sie eigentlich aufgehoben ist, und daraus entsteht eine unvermeidliche Confusion: das unkritische Bewußtsein wirft beide Formen gewöhnlich in der Kategorie Historienmalerei zu-

sammen; wer aber ein Bewußtsein davon hat, wie sie einander eigentlich ausschließen, unterscheidet sie zwar, muß sie aber doch in der Aufführung der Zweige nebeneinanderstellen. So schließen in der Poesie Epos und Roman einander aus, denn jenes ruht auf der mythischen, dieses auf der aufgeklärten Weltanschauung, und doch müssen beide nebeneinander als Zweige der epischen Form in der allgemeinen, logischen Darstellung hingestellt werden. Man kann sich nicht damit helfen, daß man die mythischen Zweige aus dieser wegläßt und der historischen Darstellung vorbehält, weil wesentliche Kunstbegriffe, die sich einmal am Mythischen entwickelt haben, aber den Charakter einer Kunst an sich ausdrücken, sonst ausfallen würden. Wer wollte, um auf die Bemerkung über die Plastik zurückzukommen, das allgemeine Wesen dieser Kunst darstellen ohne Berücksichtigung des hohen, ruhig thronenden Götterbilds! Wie aber das Mythische seinen Tod überlebt, so haben Zweige, welche durch das mythische Ideal eigentlich ausgeschlossen sind, schon zur Zeit der Blüthe desselben in voller Kraft bestanden, so der ganze Kreis rein menschlicher Darstellungen neben dem Götter-Ideale der Plastik, ein Widerspruch, der nicht geläugnet werden kann, wenn man z. B. bedenkt, daß streng genommen die Liebe im Eros vollständig dargestellt und daher die Darstellung derselben in ihrer rein menschlichen Erscheinung eigentlich eine Tautologie ist; ja man kann vom griechischen Drama sagen, es sei ein kühner und herrlicher Widerspruch mit der streng mythischen Anschauung, wie sie Grundlage des Epos ist. Freilich ist jenes viel jünger, als dieses, aber beide gehören doch Einem Ideale an. Ebendiese historische Erscheinung aber beruhigt über den unvermeidlichen Widerspruch in der wissenschaftlichen Darstellung; stellt die Geschichte zusammen, was streng genommen einander aufhebt, so trifft die Wissenschaft keine logische Schuld, wenn sie dasselbe thut; nur muß sie ein Bewußtsein davon haben und dieses hat sich einfach dadurch auszusprechen, daß die historische Darstellung die wahren und nothwendig successiven Verhältnisse dessen auseinandersetzt, was die logische Aufreihung nebeneinanderstellt, als wäre es oder könnte sein ein Gleichzeitiges.

b.

Die Einheit in der Theilung.

§. 542.

Schon die Entstehung der einzelnen Künste in der Gruppe der bildenden Kunst und der Hauptgattungen der Dichtkunst, ferner der spezielleren Kunst-Zweige aus Mischungen der verschiedenen Arten der Phantasie (§. 539.), ebenso die historischen Uebertragungen des Geistes einer Kunst auf die andere (§. 541)

sind eine Bestätigung der einfachen Wahrheit, daß die Künste und ihre Zweige nur die Wirklichkeit der Einen Kunst, der Kunst an sich sind. Dieselbe gibt sich aber auch der unmittelbaren Erfahrung in der Erscheinung kund, daß in der Wirkung jeder einzelnen Kunst etwas von der Wirkung der andern ist, wobei gewisse besondere Wahlverwandtschaften zwischen einzelnen Künsten zum Vorschein kommen, welche verschiedene abweichende Eintheilungen des Systems der Künste zu rechtfertigen scheinen.

Es handelt sich nicht um einen Beweis für den Satz, daß die Künste die Strahlen einer Sonne, die Aeste Eines Baumes sind, denn wir kommen ja von dieser Einen Kunst, der Kunst an sich her und haben in der Einheit die Vielheit werden sehen, sondern nur von Erscheinungen, die ihn erproben. In unserem Gang vermittelt sich das besondere Hervorheben dieses Satzes zunächst wissenschaftlich durch das, worauf der §. zurückweist; schon davon fällt aber das zweite Moment, nämlich die historische Uebertragung des Geistes einer Kunst auf die andere (z. B. malerische Behandlung der Plastik im Mittelalter) auch unmittelbar in die Augen. Die eigentliche Probe für jene Wahrheit aber ist die Wirkung der Künste in der Empfindung: sie zeigen sich verwandt, wie die Ergänzungsfarben, wie Töne mit Figuren und Farben, ja das Letztere ist schon nicht mehr bloßes Beispiel. Jeder Kunst fehlt etwas, weil sie nur ein Theil des Ganzen ist; wie daher das Auge zum Grünen das fehlende Roth selbst erzeugt, so klingt im Eindrucke des der einzelnen Kunst angehörigen Werks die Wirkung der andern mit an. Dieß zunächst namentlich in dem Sinne, daß gerade die vollen Gegensätze einander wechselseitig hervorrufen. Die Werke der bildenden Kunst, denen die wirkliche Bewegung fehlt, scheinen zu tönen, es ist eine fühlbare Musik in ihnen, dagegen begleitet die Phantasie die Töne der Musik mit innerlich aufsteigenden schwebenden Gestalten. Hier liegt ein tiefes Geheimniß: der Ton erscheint nicht bloß als die punctuelle Reduction, nicht mehr als Verklingen der Gestalt, sondern als die Gestaltenerzeugende Kraft selbst, als der implicirte Keim der Gestalt (vergl. Deutinger Kunstlehre S. 174). In der Poesie dagegen ist der Gegensatz der objectiven und subjectiven Kunst an sich schon vereinigt, sie bringt Musik und Gestalt mit eigener Hand ausgebildet der Phantasie, die aber im inneren Weben das empfangene Bild schwebend und tragend fortsetzt, entgegen. Diese Wirkungen hebt auch Schiller hervor (Ueber d. ästh. Erz. d. Menschen. Br. 22). Dagegen treten ja alle übrigen Künste auch der Poesie als der absoluten Kunst gegenüber (§. 534) und nun klingt mit ihnen allen die Poesie an, so daß man das Schöpferische in ihnen nicht schlechthin schön, sondern unwillkührlich übertragend poetisch nennt. Aus diesem Wechselverhältniß im Großen, diesem

allgemeinen magnetischen Rapport treten aber wieder einzelne Künste in das Verhältniß besonderer Wahlverwandtschaft heraus: am bestimmtesten die Baukunst und die Musik. Ihre innige Verwandtschaft ist in der speziellen Kunstlehre darzustellen. Diese in vollem Gegensatze so geheimnißvoll wahlverwandten Künste nun sind es, deren Terminologie nicht zufällig und willkührlich, sondern mit innerer Nothwendigkeit durchaus in allen andern Künsten angewandt wird, um die inneren Compositionsverhältniße eines Kunstwerks zu bezeichnen: Bau, Structur, Rhythmus, Harmonie u. s. w.; dagegen die Terminologie der Plastik und Malerei leiht allen Künsten die Bezeichnungen für den vollen Körper des Kunstwerks (plastische Gediegenheit, organische Gliederung, malerisch, bunt, grell, Farbe, Colorit, Tinte, Schattirung, Beleuchtung, u. s. w.). Es treten aber auch andere schwächere Anziehungen auf: sieht man in der Baukunst nicht auf die Verhältnisse, sondern auf die Schwere, und erwägt man, wie die Plastik noch buchstäblich und in ihrem Styl auf die Gesetze derselben gewiesen ist, so treten diese beiden Künste als ein Paar zusammen; die Malerei aber, worin das Körperliche in den klangverwandten Licht- und Farbenwirkungen verschwebt, schließt sich als Schwester der Musik an. Statt unserer Eintheilung hätten wir, wenn wir die Attraction der Architektur und Musik als constitutiv behandelten, die Eintheilung Solgers, welcher der Plastik und Malerei jene beiden Künste als Ausdruck des allgemeinen, in den abgeschlossenen Künsten nicht erschöpften künstlerischen Bewußtseins entgegenstellt, das einerseits im Körper schlechthin, d. h. ohne individuelle Gestaltung desselben, andererseits in der bloßen Zeitbewegung des Lautes ohne Stoff sich Ausdruck gibt, woraus er dann die Analogie gewinnt, daß die Baukunst der Bildnerkunst, die Tonkunst der Malerei entspricht. (a. a. O. S. 262—263); wenn wir dagegen die zweite Attraction zur bestimmenden machten, so erhöbe sich die Poesie über den Schwesterpaaren Architektur und Plastik, Malerei und Musik. Man kann aber auch auf das Schwere in der Baukunst und ihre relative Armuth im Ausdruck solches Gewicht legen, daß man sie, getrennt von allen bildenden Künsten als vollen Gegensatz der Poesie gegenüberwirft und in die Mitte die Gruppe: Plastik, Malerei, Musik als die zur Poesie führende Skala setzt, in welcher dann die Malerei die Mitte bildet, die Plastik aber das zur Baukunst, die Musik das zur Dichtkunst hinüberleitende Glied ist (s. Deutinger a. a. O. S. 176—178). Aber auch Hegels Eintheilung will ihr Recht, die in der angegebenen Weise die Plastik in die Mitte des ganzen Systems der Künste nimmt; und endlich bietet sich die Möglichkeit dar, die Musik an den Anfang zu setzen als die Kunst des noch gestaltlos innerlich webenden Ideals, die bildenden Künste als objective Ausbreitung desselben in die Mitte zu nehmen und diesen Ge-

gensatz in der Poesie als concreter Einheit aufgehoben darzustellen; dieß ist die Anordnung Weißes (Syst. d. Aesth. §. 42). Die Gründe für alle diese Eintheilungen sind nicht so stark, um die oben festgestellte umzustoßen, aber sie sind stark genug, um zu zeigen, welches interessante wechselseitige Wandern und Stellenwechseln, welche sich kreuzende Polaritäten unter den Künsten herrschen: der lebendigste Beweis ihrer innern Einheit.

§. 543.

Vermöge ihrer lebendigen Einheit treten die Künste auch in das praktische Wechselverhältniß zu einander, daß (in gewissen Grenzen) die eine ihren Stoff aus der andern abbildend oder umbildend entlehnen kann; ein Verhältniß, das sich innerhalb der Hauptzweige der Dichtkunst wiederholt. Dadurch erweitert sich die Stoffwelt der Kunst, denn das benützte Werk der einen Kunst verhält sich zu der Formgebung durch die andere wie das Naturschöne zur Phantasie und Kunst überhaupt.

„In gewissen Grenzen" und diese können so bezeichnet werden: die Künste, welche dem äußern oder nur dem innern Auge eine sichtbare Gestalt vorführen, können keinen Stoff entlehnen aus derjenigen, welche nur die Empfindung ertönen läßt, also die bildenden und die Poesie nichts aus der Musik; nur in sehr eingeschränktem Sinne vermag die Dichtkunst ein Ganzes von Tönen in vorgestellte Bilder und ausgesprochene Gefühle umzusetzen. Umgekehrt kann die Musik die objectiven Kunstgestaltungen nicht wohl in ihre Empfindungssprache übersetzen, denn in ihnen ist für sie zu wenig vorgefühlt; von Werken der bildenden Kunst gilt dieß ohne Einschränkung, denn ein entferntes Entlehnen von Motiven ist nicht genug; ebenso verhält sie sich zur epischen Dichtungsform als der vorzugsweise objectiven. Aehnlich wie zur Musik verhält sich die bildende Kunst zu denjenigen Zweigen der Dichtkunst, in welchen das Subjective herrscht oder gleich stark mit dem Objectiven wirkt: aus der lyrischen Poesie ist für sie nicht viel zu holen, aus demselben Grunde, warum ihr die Musik keine Quelle von Stoff sein kann; in der Skizze geht es eher, aber das Ausspinnen eines lyrischen Tons in der Breite der Ausführung wie in Lessings trauerndem Königspaar thut nicht gut; reichen Stoff scheint ihr das Drama zu bieten, in der That aber ist diese Form zu geistig reif und durchgearbeitet, geht zu sehr auf eine bestimmte starke Wirkung, als daß die bildende Kunst, wenn sie ihr nachbildet, nicht ihre objective Unschuld verlieren und einem theatralischen Ausdruck verfallen müßte. Innerhalb der Gruppe der bildenden Künste verhält es sich mit der Architektur wie im ganzen Systeme mit der Musik: die Plastik und die Malerei kann keinen Stoff

nismen, deren Gliederbau im Versuche der Vereinigung nur eine Mißgeburt darstellen kann. Nur die zwei Künste, die im Elemente der Zeit leben, können sich zu einem Ganzen gemeinschaftlicher Bewegung vereinigen, doch ist auch in der Verbindung von Poesie und Musik wesentlich die letztere herrschend, der Text darf nicht an sich bedeutend sein. Andere Verbindungen sind nur dann keine Verletzungen der Aesthetik, wenn sie auf den reinen Schein verzichten; dieß geschieht durch die Darstellung in empirisch lebendigem Stoff und es ist klar, daß damit die Orchestik und die Mimik gemeint ist: in der erstern vereinigt sich die bildende Kunst mit der Musik, indem lebendige Menschenkörper nach gemessenen Tönen schöne Bewegungen darstellen, in der anderen mit der Dichtkunst, indem der empirische Mensch ein Werk der Poesie an seiner persönlichen Erscheinung zum Ausdruck bringt. Daß die Schauspielkunst durch diese Verweisung jenseits der Linie des streng rein Aesthetischen nicht verkannt werden soll, muß sich zeigen, und zwar theilweise schon in dem, was hier über die Anlehnungen der Künste zu sagen ist.

2. Der Hauptvereinigungspunct für diese Anlehnung ist die Baukunst: die Plastik schließt sich ihr naturgemäß an, die Malerei schmückt, die Musik durchströmt ihre Räume. Wie sehr die Künste in dieser Verbindung erst organisch leben, wird ihre spezielle Darstellung beweisen, wo denn auch das wichtige Moment, das diese Anlehnung für die Composition namentlich in der Plastik und Malerei hat, die Entstehung cyklisch umfassender, durch einen großen Gedanken beherrschter Entwürfe, also der Einfluß auf den Theilungsgrund, der in §. 540, 1. vom Umfange des Stoffs genommen ist, ja eine dadurch motivirte neue Zweig-Bildung (Relief) näher zur Sprache kommen muß.

3. Die Poesie scheint in diesen Anlehnungen zunächst keine Stelle zu finden, denn Vortrag eines Gedichts in festlichem Raume kann man nicht eine Anlehnung an die Architektur nennen; dennoch wird nicht nur eine solche, sondern eine Verbindung mit allen Künsten für sie vermittelt durch den Zutritt der Schauspielkunst; nun wird sie die bestimmende Seele eines Ganzen, worin Architektur, Malerei, Musik mit ihr und dieser ihrer nächsten Schwester, die unter allen nicht ganz rein ästhetischen Künsten am höchsten steht, zur mächtigsten Gesammtwirkung vereinigter Künste sich die Hand reichen.

c.

Die anhängenden Künste.

§. 545.

Die Kunst als die Wirklichkeit des Schönen hat keinen Zweck außerhalb ihrer selbst (vergl. §. 23. 56—69. 76—78.). Mitten im Leben wirkend tritt sie jedoch mit diesem in reichverschlungene Wechselbeziehung, worin sie ihre absolute Stellung freiwillig verläßt, außer-ästhetischen Thätigkeiten ihre Formgebung leiht und so erst ihre ganze Fülle und Bildungskraft entwickelt. Dadurch entsteht eine Reihe bloß anhängender Kunstformen.

Genauer ausgedrückt hieße die Aufschrift: die Neben-Eintheilung oder u. s. w. Es liegt hier nicht eine Theilungsreihe vor, welche die Fortsetzung der Unter-Eintheilung α, β. darstellte, denn es ist der Zutritt eines neuen, außerästhetischen Moments, was die nun auftretenden Formen begründet, sie fordern daher eine eigene Stelle im Ganzen, sie bilden nur einen Seitenzweig der Kunstlehre. Nachdem man aufgehört hat, dieses gemischte Gebiet, worin die schöne Form blos Mittel, Vehikel ist, namentlich die didaktische Poesie, als integrirendes Glied in die Kunstlehre aufzunehmen und dadurch die Eintheilung zu verwirren, ist man übrigens gegen dasselbe vielfach auch ungerecht geworden. Das Eindringen in's Leben, wodurch eine ganze Welt solcher halb-ästhetischer Formen entsteht, ist nothwendige Wirkung einer blühenden Kunst, also auch Erkennungszeichen einer solchen, freilich unter der Voraussetzung, daß in diesen Formen Styl herrsche, denn es gibt auch eine Vielgeschäftigkeit in Hervorbringung solcher anschmiegender Mittel-Formen, von welcher man nicht weiß, ob sie die Auflösung eines Kunstlebens oder den Drang zu einem neuen offenbart; da sind aber diese Formen auch styllos. Lebendige Entwicklung in diesem Gebiet ist allerdings ebensosehr auch eine Voraussetzung, ist der Anfang der Kunst; wir erinnern an das in §. 514 ausgesprochene Doppelverhältniß; dasselbe stellt sich jetzt im Systeme der Kunstlehre dar, denn dort giengen wir vom Handwerk und Spiel aus und jetzt hängen wir dieses Gebiet, als ein von der entwickelten Kunst veredeltes, dieser nachfolgend an. Auch sonst ist der Werth solcher Halbformen, wie der tendenziösen Kunst, vergl. zu §. 76 Th. I S. 197, bereits anerkannt. Das ganze Leben wäre barbarisch ohne dieses vermittelnde Band zwischen ihm und der Kunst.

§. 546.

Zwei Arten dieser anhängenden Formen gründen sich auf die Extreme der Kunst. Sie hat auf der einen Seite ihre Wurzel im Handwerk und in der Reihe der Künste ist dieser Zusammenhang durch die Baukunst bezeichnet. Nach dieser Seite verschönern (vergl. §. 515. a.) nun mit dieser die andern bildenden Künste das der äußern Zweckmäßigkeit dienende Erzeugniß des Handwerks und bilden in dieser Richtung eine Reihe feinerer, kunstsinniger Gewerke aus.

Wenn gesagt ist, daß die Baukunst es sei, die dieses Band mit dem Reiche der äußern Zweckmäßigkeit (nach dieser Seite kommt von den §§. des ersten Theils, auf die hier wieder verwiesen werden mußte, zuerst §. 23 in Betracht) im Systeme der Künste darstelle, so ist damit natürlich nicht gemeint, daß nur sie jene verschönernde Thätigkeit entwickle; die Reihe von feineren Gewerken (vergl. §. 516 Anm.), die diesem Verschönerungszwecke, dessen Bedeutung schon §. 515, a. dargestellt ist, in der vielfachsten Weise dient, steht in dem Verhältnisse von Trabanten zu allen bildenden Künsten. Diese natürlich sind es, die hier die entsprechenden Seitenzweige treiben, die Musik werden wir im Verhältnisse zu ändern anhängenden Künsten treffen; wenn die Poesie z. B. ein Gebäude durch Inschrift schmückt, so gehört dieß nicht hieher; die Künste der Zeit können sich mit dem Bewegungslosen im Raume, wozu ja alles Product des Handwerks gehört, in dem Sinne nicht verbinden, daß eine anhängende Kunstform entstehen würde. Wer die reiche Formenwelt des Orients, des classischen Alterthums, des Mittelalters in allen Geräthen, Kleidern, Waffen, Schmuck der räumlichen Umgebungen kennt und damit die Kahlheit unserer Welt vergleicht, der weiß, warum wir diesem Gebiete so große Bedeutung zuerkennen.

§. 547.

Auf dem andern, im Systeme der Künste durch die Poesie bezeichneten Extreme mündet die Kunst in das Wahre und, da dieses sich wieder in das Gute umsetzt, in das sittlich politische Leben. Diesem geistigen Zwecke können alle Künste dienen, aber nur die Malerei und die Dichtkunst treiben eigene Nebenzweige in dieser Richtung, welche entweder dem Leben positiv die wahre Idee entgegenhalten oder dieselbe negativ seiner unwahren Gestalt als Folie im Sinne der Komik unterlegen. Jenes Verfahren ist bei direct und systematisch ausgesprochener Absicht das didaktische, bei blos zu Grunde liegender Absichtlichkeit der ganzen Haltung das tendenziöse (vergl. §. 484), dieses ist satyrisch (vergl. §. 195), steht höher und kann sich bis zum Humor erheben.

Daß die hier aufgeführten Nebenzweige nicht rein ästhetisch sind, bedarf nach den Auseinandersetzungen des ersten Theils keines Wortes mehr. Die Haupt-Stellen sind zu §. 545 schon angegeben; es kommt hier das Verhältniß zum Guten, zur Religion und zum Wahren §. 65—69. 76—78 in Betracht. Das Gute ist dort als ein dem Schönen Vorausgesetztes früher aufgestellt, das Wahre folgt als höhere Sphäre über demselben. Die Religion kann hier mit dem Guten zusammengefaßt werden, denn wenn die Kunst ihr dient, so thut sie es nur, um sie als Hebel des Sittlichen zu verstärken. Ebendiese Bedeutung hat nun aber das dienende Verhältniß der Kunst zum Wahren, denn im unendlichen Wechsel-Uebergang aller Kräfte des Lebens setzt sich der reine Auszug einer Gesammtsumme von Thaten und Zuständen, die Idee, wieder in Wille und Thun um und nur auf den so gewendeten Gedanken bezieht sich die Kunst, sofern sie einmal aus dem Gebiete des absoluten Geistes herabsteigt, ihre Elemente auflöst und die getrennte Form dem Wahren als Mittel leiht; es gibt keine rein didaktische Kunst, selbst die Gedichte über die Ursache des Uebels und die beste Welt wollen nicht blos belehren, sondern bessern. Wenn aber die Kunst auch wirklich die Absicht, rein zu belehren, nicht unwillkürlich in die feurigere, auf den Willen zu wirken, verwandeln müßte, so würde ihr dennoch durch diese Richtung, obwohl die rein gedachte Wahrheit höher ist, als die Kunst, keine höhere Würde zuwachsen, sondern es bliebe dabei, daß sie durch diese Mischung nur eine anhängende Form hervorbringt, wie §. 78, 2. bewiesen ist, und dazu kommt noch, daß die belehrende Kunst nicht das reine und ganze Wissen, das über den Gegensätzen steht, sondern nur ein Bruchstück des Wissens vortragen kann, das, der Wirklichkeit als einer nicht entsprechenden gegenübergestellt, blos relative Wahrheit ist und so als Inhalt mit dem Schönen äußerlich verbunden dieses in seine Relativität mit hineinzieht. Es ist übrigens nur die höchste Gattung der bildenden Kunst und die Poesie, welche in dieser Richtung auf einen geistigen Zweck das Gebiet des rein Schönen so bestimmt überschreiten, daß eigene Zwitterformen entstehen. Die Architektur und Musik kann nicht dociren, dieß erhellt aus dem individualitätslosen Charaktere dieser Künste. Die Plastik thut diesen Schritt in den sog. Chargen; dieser Uebertritt ist aber viel zu unbestimmt, liegt viel zu weit über den Charakter einer so streng gediegenen Kunst hinaus, als daß dabei irgend zu verweilen wäre. Daß übrigens auch die Malerei sich in dem Gebiete der Mischung des Schönen mit dem Wahren und Guten weniger ausbreiten könne, als die Poesie, geht daraus von selbst hervor, daß sie eine stumme Kunst ist. Nur mit Zwang kann sie didaktisch verfahren, tendenziös und satyrisch aber sehr wohl. Was nun die nähern Bestimmungen des §. über dieses Zwittergebiet

betrifft, so muß sich die Auseinandersetzung derselben mit der Darstellung der wirklichen Kunstformen, die in ihnen befaßt sind, ergeben. Nur was das Satyrische anbelangt, so mag hier noch auf §. 195 zurückgewiesen werden, wo der schweifende und der stoffartige Witz unterschieden sind; der letztere liegt der Satyre zu Grunde; wie sie sich aber zum Humor erhebt, das zeigt schon eine vorläufige Hinweisung auf die Komödie des Aristophanes: dieselbe hat eigentlich das satyrische Porträt, die Carricatur zu ihrer Grundlage, an diese ist sichtbar die Dichtung der Fabel angeschossen, hat ihn in Fluß gebracht und in dieser Bewegung hat der freie, im rein ästhetischen Element schwebende Humor sich entzündet.

§. 548.

Zwischen diesen Extremen bildet sich ein drittes Gebiet bloß anhängender Kunst durch die Neigung zum Spiel mit lebendigem Naturstoff. Die Kunst ergreift gewisse Formen dieses Spiels an der tieferen Bedeutung, die an sich schon in ihnen liegt, erhebt sie zur schönen Darstellung und zieht eine derselben als Mittel der sinnlichen Ausführung ihres höchsten Zweigs an sich (vergl. §. 544, 2.).

Von den in §. 515 aufgeführten Arten des Spieltriebs ist im vorliegenden Zusammenhang der verschönernde und schmückende zu dem höhern Handwerke (§. 546) gefallen; der zuletzt aufgeführte objectiv bildende ist in der ächt ästhetischen bildenden Kunst verschwunden, nur Eine Form bleibt noch von ihm übrig, nämlich der Versuch, mit wirklicher, empirisch lebendiger Natur zu malen (schöne Garten-Kunst). Dagegen bleibt als Grundlage eines bedeutenden Gebiets unselbständiger Künste der Nachahmungstrieb übrig, der als Material der Darstellung die eigene Person verwendet und, künstlerisch gebildet, als Orchestik und Mimik auftreten wird. Dazu kommt die Gymnastik, die auf einer Verbindung des Spieltriebs und des ernsten Zwecks der Durchbildung des Leibs zum adäquaten Organe des Geistes in seinem persönlichen und nationalpolitischen Berufe, insbesondere dem des Krieges, beruht. Hier mischen sich also verschiedenartige Motive, allein die Gymnastik hat ihr rein darstellendes, zweckloses Gebiet, indem sie die erworbene Fertigkeit festlich aufzeigt; in dieser Bedeutung ist sie reines, von der Kunst veredeltes Spiel und gehört in die Aesthetik. Der Ausdruck des §. „tiefere Bedeutung" ist oberflächlich, allein es konnte anders der verschiedene Gehalt dieser Spielformen, wie ihn die Kunst zum höheren ästhetischen Schein entwickelt, nicht zusammengefaßt werden. Es handelt sich um ein mittleres Gebiet zwischen den strengen Zwecken des Wahren und Guten auf der einen

und dem Dienste der äußern Zweckmäßigkeit auf der andern Seite: das Gebiet der spielenden Veredlung der Persönlichkeit durch Genuß der freien Natur, rhythmische Bewegung u. s. w. Näher sollen die verschiedenen mittelbar ethischen Grundlagen dieser Spielformen auch jetzt noch nicht auseinandergesetzt, sondern nur ausgesprochen werden, wie die Kunst die Zwecke der Erholung, Entfesslung vom Drange der Arbeit und von der Last des Lebens, Unterhaltung, des spielenden Umgangs der Geschlechter, Durchbildung der körperlichen Erscheinung, Ausbildung zum Krieger u. s. w. zu aufgehobenen Momenten herabsetzt, indem sie das Darstellende an diesen Thätigkeiten rein als Solches ergreift, ihre reine Formthätigkeit, ihren leitenden und ordnenden Rhythmus, ihre dichtende Erfindung hineinwirft und so ein Kunstgebiet herstellt, das rein ästhetisch wäre, wenn es nicht gegen die Grundregel §. 490 lebendigen Stoffes sich als seines Materials bediente. Diese Beiziehung eines nicht rein ästhetischen Mediums mußte als Mittelglied, wodurch allein gewisse Verbindungen von Künsten möglich werden, schon §. 544, 1. erwähnt werden. Das Spiel wird nun durch kunstmäßige Behandlung zwar ästhetisch im Sinne der zwecklosen Darstellung, aber nicht im Sinne der völligen Tilgung der Mängel des Naturschönen, was eben zu §. 490 auseinandergesetzt ist. Die Orchestik und Mimik führt Schleiermacher unter dem Namen „begleitende Künste“ auf; das werden sie eben dadurch, daß die Kunst sie an sich nimmt, ihnen zur leitenden, bestimmenden Seele wird; zugleich erhält dadurch umgekehrt die Musik und die Poesie einen Leib, sie verkörpert sich in lebendiger Plastik und Malerei. Daß man sie aber darum nicht als höhere Einheit fassen darf, dieß erhellt nun eben daraus, daß sie empirisch lebendigen Materials sich bedienen. Krug (Aest. §. 68) hat dieß dennoch gethan, indem er die mimischen, in Raum und Zeit zugleich darstellenden Künste als Zusammenfassung der tonischen und plastischen, als drittes Glied in derselben Reihe aufführt, Ast ist zu §. 535 in dieser Beziehung schon angeführt. Der Mimik im engeren Sinne, der Schauspielkunst, ist aber durch den Schlußsatz des §. nun ausdrücklich der höchste Platz unter allen blos anhängenden Künsten zum Voraus gerettet.

§. 549.

Endlich zieht sich neben der Kunst eine Linie von Thätigkeiten hin, welche, nur nachbildend und vervielfältigend, in bloßen Mechanismus auslaufen, in ihren höheren Formen aber künstlerisches Talent fordern und selbst von Meistern der selbständigen Kunst neben dieser geübt werden.

Diese vierte Art anhängender Kunstformen darf nicht übersehen werden; Kupferstich, Holzschnitt, Lithographie, Anmalen, u. s. w. sind wichtige Kanäle, die Kunst mit dem Leben zu vermitteln. Von talentvollen Händen ergriffen knüpfen sie sich namentlich als Illustration an die Literatur und geben zum Worte die Anschauung. Zum blos Mechanischen gehört das Daguerrotyp, dessen über den wahren Sinn der Naturnachahmung negativ höchst belehrende Bedeutung seines Orts zu erörtern ist.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

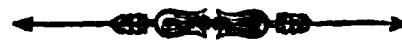
von

Dr. Friederich Theodor Vischer,

ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunstlehre.



Stuttgart.

Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.

1852.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erstes Heft:

Die Baukunst.



Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1852.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen
oder
die Kunst.

Zweiter Abschnitt.
Die Künste.

Erste Gattung.
Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.



Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erste Gattung.

Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.

§. 550.

Nach dem in §. 533—537 begründeten Gesetze tritt zuerst die bildende Phantasie (§. 404) als Urheberin einer bestimmten Kunstform hervor. Auf das Gesicht organisirt, ist sie im Raume thätig an dem körperlich ausgedehnten und schweren Stoff als ihrem Materiale. Das vollendete Werk steht bewegungslos und stumm dem Zuschauer gegenüber, vermittelt ihm durch das Auge das innere Bild, zu dessen Träger der Stoff umgeschaffen ist, und lebt in seiner Phantasie zu Bewegung und Sprache auf.

Das Theilungsprinzip ist in den angeführten §§. zunächst äußerlich auf die Natur des Materials gegründet, dann in die Tiefe verfolgt, auf die Arten der Phantasie §. 402—404 und in letzter Instanz auf das Grundgesetz des Systems, das Auseinandertreten des Schönen in eine objective und subjective Form und die Vereinigung dieser Gegensätze, zurückgeführt. Wenn von der bildenden Kunst gesagt ist, sie sei es, die „zuerst" auftrete, so ist dieß zunächst Bezeichnung nicht zeitlicher, sondern begriffsmäßiger Folge. Alles Dasein ist wesentlich Körperliches im Raume, aller Bethätigung in der Zeit ist diese Grundform vorausgesetzt; so muß auch die Kunstform, welche den naturschönen Stoff wesentlich als räumlichen erfaßt und nachbildet, die erste sein. Allerdings ist jedoch dieses Vorausgehen dem Begriffe nach in gewissem Sinn auch ein Vorausgehen der Zeit nach. Schon zu §. 533, 1. ist berührt, daß die Musik und

Poesie darum, weil sie vermöge des unmittelbaren, leichteren Flusses, worin hier das Innere in das Aeußere übergeht, am frühesten hervortreten, keineswegs auch am frühesten eine Reife der Ausbildung erhalten, durch die sie zum adäquetesten Ausdruck des Kunstlebens einer Zeit sich erheben; es leuchtet schon vor der näheren Nachweisung ein, daß die Künste, die im greiflichen Stoffe darstellen, die vorzugsweise entsprechende Form gewesen sein müssen für die Phantasie der Völker des Alterthums, die wir als wesentlich objectiv bestimmte, anschauende, auf das Auge gestellte (vergl. 404 Anm. a. und 425, 3.) aufgewiesen haben. Es hat also trotz der längeren Uebung, welche die bildende Kunst voraussetzt und deren Nothwendigkeit noch besonders hervorzuheben ist, früher eine Baukunst u. s. w. gegeben, welche der Kunstgeschichte angehört, als eine Musik und Poesie. Dieser Punct ist übrigens noch an andern Stellen zu beleuchten. — Die bildende Phantasie ergreift denn als thätige Kunst körperlich ausgedehnten, schweren Stoff und verarbeitet ihn so, daß ihm die schöne Form, wie sie vor der Phantasie des Künstlers auf Grund äußerer Gesichtsanschauungen als Object eines innern Sehens schwebt, als ein geistiger Mantel übergelegt wird. Dieser Stoff ist todt (§. 490) in dem engeren Sinne, daß die unorganische oder abgestorbene organische Masse auch durch die Thätigkeit des Künstlers keine wirkliche, in ein ebenfalls bewegtes inneres Bild unmittelbar übergehende Bewegung erhält. Das fertige Werk ist zunächst im eigentlichen Sinne bewegungslos und stumm; die bildende Kunst muß Angesichts des Satzes, daß die Kunstthätigkeit im Ganzen und Großen von Stufe zu Stufe die am meisten sprechende Form sucht (§. 533 Anm. 1.), mit ihren Vorzügen sogleich ihre Mängel enthüllen. In einem gewissen Sinne freilich muß sie sprechend sein, in dem Sinne nämlich, daß sie überhaupt eine Idee in lebendiger Form ausdrückt, und diesen die Phantasie des Zuschauers mittelbar in Schwingung versetzenden Ausdruck versteht der §. unter Sprache, wenn er sagt, daß das todte Werk in der Anschauung zu Bewegung und Sprache erwache (vergl. §. 489, 1.); handelt es sich aber von Bewegung und Sprache (oder Ton) im eigentlichen Sinn, so fehlen diese dem Werke der bildenden Kunst. Nehmen wir nun die drei Momente zusammen: den Künstler, in welchem ein Phantasiebild innerlich lebt, das Werk, welches körperlich, bewegungslos, stumm hingestellt ist in den Raum, den Zuschauer, in dessen Anschauung es auflebt, aufthaut, so haben wir einen Prozeß, der wohl zu merken ist, um den tiefen Unterschied zu verstehen, der sich im Prozesse der Musik und Poesie nachher herausstellen wird: es ist eine Bewegung in zwei Tempi, deren erstes das Hinstellen des Objects im Raum, deren zweites das Hinüberspringen des Objects in den Zuschauer ist; die Kugel fliegt hier nicht direct, es ist ein getheilter Act wie der aufschlagende Schuß wie Unterschied vom wagrechten, nur

daß freilich die Kugel im Aufspringen nicht verweilt, wie das in Stein, Erz u. s. w. verfestete Bild des Künstlergeistes.

§. 551.

Wenn alle Kunst objectiv ist, wie das Naturschöne (§. 489), so ist es die bildende im engeren Sinn dieses Prozesses, der ebensosehr als eine Versenkung des Geistes in den greiflichen Stoff, wie auch als eine klar scheidende Gegenüberstellung gegen denselben erscheint und nach erfolgter schwerer und dem Handwerke verwandterer, lange technische Uebung fordernder Bewältigung in ihm einen festen Niederschlag des innern Bildes zurückläßt, welcher, getrennt von seinem Urheber, wie ein Naturschönes vom Zuschauer vorgefunden wird.

In aller Kunst stellt sich die Objectivität des Naturschönen, die in das subjective Leben der Phantasie aufgesogen war, als eine geistig ungeschaffene, als eine Geburt des Geistes wieder her; die Phantasie war das Grab des Naturschönen und ist zugleich der verborgen nährende Mutterschooß, woraus es als diese neue Gestalt wieder an das Licht tritt. Innerhalb der Reihe der Künste aber kehrt in der bildenden Kunst die Bedeutung im engeren Sinne wieder, die das Naturschöne im ganzen System hatte: zunächst, wenn wir vom Subjecte des Künstlers ausgehen, in dem Sinne, daß dessen Stimmung und Element sinnlicher ist, als in den andern Kunstformen. Der Geist des bildenden Künstlers geht auf das Körperliche in der doppelten Richtung, daß er anschauend alle Erscheinung von dieser Seite faßt, nur im räumlich Ausgesprochenen, Knochenfesten, in Fleisch und Blut zu Haus ist, und daß er ausführend in Stein, Holz, Erde, Farbstoffen mit messendem, tastendem, fühlendem Finger umwühlt, hämmert, meisselt, rührt, reibt und streicht. Seine Persönlichkeit gibt sich auch im Umgang als grundverschieden von der des Musikers und Dichters kund: derber, saftiger, handwerksmäßiger, naiver, gelegentlich cynischer; und so muß man sich die ganzen Völker denken, deren Geist zur bildenden Kunst vorzugsweise berufen war. Es ist kein Widerspruch, wenn diese Versenkung ebensosehr als eine Gegenüberstellung bestimmt wird, was persönlich gewendet allerdings sogleich dahin lauten muß, daß der bildende Künstler klarer, bewußter erscheinen wird, als der Musiker. Unter der Versenkung in das Sinnliche nämlich kann hier natürlich nicht das dumpfe Verwachsensein der Kindheits-Zustände des Geistes gemeint sein; es ist eine Naturstimmung, die aber innerhalb ihrer scharfe Diremtion zwischen Object und Subject ist, und zwar ebenfalls in dem doppelten Sinne, daß nur der vom naturschönen Gegenstande zurückgetretene Geist sich diesen klar gegenübersieht und daß ebenderselbe

Geist das innerlich gesetzte Bild in hellem Rückschlag hinüberwirft in körperlichen Stoff. Jenes heimische Arbeiten und Umwühlen im Materiale ist daher zugleich ein klarer Kampf mit einem Gegner, dessen ganze Sprödigkeit auf langem Erfahrungswege sich zu erkennen gibt und dem man mit einer reichen Ausrüstung von Waffen und Kampfregeln auf langem Uebungswege beikommen und zusetzen lernen muß. Es muß eine Kunstform geben, die den Act des klaren Gegenübertretens, wie er diesem Kampfe zu Grunde liegt, in einem ganz andern Elemente tiefer und geistiger vollzieht; aber dieß Tiefere wird erst ein Drittes sein, das in einer zunächst folgenden zweiten Kunstform ein Ineinandergähren von Object und Subject voraussetzt, welches inniger, aber dunkler ist, als das Verhalten in der bildenden Kunst. Diese ist also mehr und weniger, als die vorerst auf sie folgende subjective Kunstform; die Bestimmtheit der Gegenüberstellung zwischen dem Naturschönen und Künstler, dem Künstler und seinem Werke ist ebensosehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Gliedes in der Antithese. Mit dem „Zurückschlingen der Welt in das Herz", das die subjective Kunst, die Musik, zu vollziehen haben wird, ist die Klarheit des Gegenschlags, aber auch diese Behaftung mit dem Object aufgehoben und eine Wiederherstellung dieses Objects aus dem Innern vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtsein des Künstlers über seinen Stoff und sein Werk begleitet sein wird. — Endlich haben wir das Ergebniß dieses eigenthümlichen Actes der bildenden Kunst im Verhältniß zum Zuschauer zu betrachten. Das vollendete Werk steht im Raume da wie ein Naturwerk; der Künstler hat es hingestellt ganz auf die eigenen Füße und ist hinweggegangen. Wie eine Naturerscheinung eben da ist, auf einmal vor uns steht, als wäre sie ein Zufälliges und Unvermitteltes, so auf den ersten Blick das Werk der bildenden Kunst: wir treten in einen Raum ein und es steht vor uns, als wäre es da hingefallen oder da gewachsen, bis der zweite Blick uns in die Tiefe der geist'gen Vermittlung führt, die es wie einen hohen Fremdling aus wunderbarer Ferne geholt und hier zwischen Erde, Fels, Baum und Werken des äußern Bedürfnisses aufgerichtet hat. Trotz diesem unendlichen Unterschied liegt aber gerade hierin, daß uns das Kunstwerk so körperlich aufstößt, die Parallele mit dem Naturschönen am bestimmtesten ausgesprochen. Daß das Werk des Musikers und des Dichters, geschrieben oder vorgetragen, diese Aehnlichkeit mit dem Naturwerke nicht hat, muß zum Voraus einleuchten.

§. 552.

1. **In diesem Wesen der bildenden Kunst ist der Charakter des voll und scharf Ausgesprochenen, streng und dauernd Hingestellten, aber auch die Reihe**

ihrer Beschränkungen gegründet. Die nothwendige Rücksicht auf die spezielle 2.
Bestimmtheit des Raums, in welchem das Kunstwerk stehen soll, ist ebensosehr fördernd, als bindend.

1. Die bildende Kunst kann man in gewissem Sinn die eigentliche, die Kunst *κατ᾽ ἐξοχήν* nennen eben wegen der Klarheit, Vollständigkeit, Solidität, womit hier der Objectsetzende Act vollzogen wird. Kein Werk einer andern Kunst muß in so unbedingtem Sinne sich selbst erklären, wie das ihrige; wo die Darstellung im Raume verlassen und die Zeitform eingetreten ist, da bleibt die Seele des abwesenden Künstlers in ganz anderem Sinne dennoch gegenwärtig in seinem Werke, als im Werke der bildenden Kunst, und er muß für diesen Vortheil nichts Geringeres opfern, als das einzige Mittel, eine Gestalt vollständig deutlich hinzustellen und in dieser Deutlichkeit zu fesseln, festzuzaubern, welches eben in der Sichtbarkeit gegeben ist. Es bewährt sich hier der Satz §. 533, 2., daß der Gewinn im Fortgang nach der andern Seite ein Verlust ist. Welche Beengungen dagegen der Preis sind, um den die bildende Kunst ihre großen Vortheile erkauft, dieß kann erst bei den einzelnen Gebieten derselben bestimmter aufgewiesen werden, denn die Gränzen sind verschieden; der Inbegriff aller dieser Schranken ist in der Bewegungslosigkeit und Stummheit des Werks (§. 550) ausgesprochen. Es ist schon gesagt, daß das Bild im Geiste des Künstlers Leben und Sprache gehabt hat und in dem des Zuschauers wieder gewinnt, aber es bleibt dabei, daß dem in seinem Material niedergelegten Bilde die eigentliche Bewegung und Sprache fehlt, also die Möglichkeit verschlossen ist, denselben Gegenstand in Einem und demselben Werke in der Kategorie des Nacheinander verschiedener Momente darzustellen.

2. Die zweiseitige Natur dieses weitern Moments, der engen Beziehung auf das Umgebende, das sich unmittelbar aus dem Wesen der bildenden Kunst als einer Kunst des Raumes ergibt, gehört zu dem untrennbaren Zusammenhang von Vortheilen und Nachtheilen, der in diesem Wesen überhaupt gegründet ist. Die Rücksicht auf eine bestimmte Oertlichkeit verringert sich allerdings bei der Tafelmalerei, ist aber bei dem Wandgemälde noch ganz wesentlich, für Baukunst und Plastik ein Grundgesetz. Das ganze Kunstwerk als Motiv (§. 493) ist dadurch bedingt und seine Wirkungen bekommen dadurch die Fülle lebendiger Gesammtwirkung; Licht, Luft, Wasser, Bäume und künstlicher Raum baut sich und webt sich mit ihm zu einem Ganzen zusammen, selbst Beengendes in der Oertlichkeit kann, wie das Material (§. 518, 1.), Quelle der Erfindung neuer Motive werden; aber diese Bindung ist nichtsdestoweniger eine Beengung aller bildenden Kunst im eigentlichen Mittelpuncte ihres Wesens, sobald man den freien Flug der Künste der Zeit damit vergleicht.

A.

Die Baukunst.

a.

Das Wesen der Baukunst.

α. Ueberhaupt.

§. 553.

Die Theilung der bildenden Kunst in drei Künste ist in §. 538 zunächst aus dem Unterschiede der Arten der bildenden Phantasie (§. 404) in ihrer Zusammenfassung mit der trennenden Natur der strengen Bedingungen des Materials abgeleitet, sodann auf das im System herrschende Gesetz der Zerlegung in eine objective, subjective und subjectiv-objective Form zurückgeführt, was sich nun näher vorerst so bestimmt: der Geist der Kunst, um innerhalb der objectiven Form die subjectiv belebtere zu gewinnen, setzt sich als Grundlage, Ausgangspunct und Stütze des Fortschritts eine im strengsten Sinn objective Form. Der Begriff der Objectivität enthält hier zugleich den einer nur erst allgemeinen Bewältigung der Natur als Boden der Kunst.

Es ist im ersten Abschnitt §. 533 ff. die Theilung der Kunst als eine dreigliedrige entwickelt, die sich „zu einer fünfgliedrigen erweitert, ohne daß darum die Dreitheilung ihre grundgesetzliche Geltung verlöre" (§. 538). Die drei bildenden Künste sind die Zweige der Einen bildenden Kunst, wie Epos, Lyrik und Drama die Zweige der Poesie: nach dieser Seite sind und bleiben sie bloße Unter-Eintheilung des einen der drei Hauptglieder des Systems der Künste; aber die Unterschiede dieser Zweige bestimmen sich zu einer so ausgesprochenen Schärfe und realen Abgränzung, daß sie als selbständige Künste dastehen, während die Zweige der Dichtkunst, durchsichtiger, durch geistigere Linien getrennt, Namen und Bedeutung bloßer Zweige behalten: dieß ist die andere Seite, wodurch neben dem

tieferen Rechte der Dreitheilung des Ganzen die Fünftheilung ihr relatives Recht erhält. Ueber diesen Punct hat sich schon die Anm. zu §. 538 ausgesprochen. Der Grund der schärferen Scheidung liegt zunächst, wie ebenda gezeigt ist, im Unterschiede des Materials, was nach der Auseinandersetzung §. 534 nicht mehr so verstanden werden kann, als stoße dieses dem Künstler von außen auf, sondern er wählt ein anderes, weil er anders anschaut, das Material hat also seine Geltung nur zusammengefaßt mit der Art der Phantasie, nur als bedingt und ergriffen durch diese. Dieß ist nun aber näher zu bestimmen. Wirft man nämlich einen Blick voraus auf die Poesie und ihre Zweige, so unterscheiden sich diese nicht durch das Material, hier richtiger Vehikel, sondern es ist ein Unterschied der Stellung des Subjects zum darzustellenden Objecte (der Welt), was sie begründet; ebendarum ist ihre Trennung nicht so scharf, daß sie verschiedene Künste genannt werden könnten. Genauer betrachtet aber scheint es sich mit den Unterschieden der bildenden Kunst auch so zu verhalten, daß nicht das Material, sondern nur die Anschauung des Künstlers gewechselt wird: die Plastik verarbeitet schweres, hartes Material, wie die Baukunst, die Malerei hat es mit erdigen, harzigen und andern Stoffen zu thun, die sie zerreibt und als Farbe auf einer Fläche ausbreitet; also überall das Feste, Körperliche, wie in der Poesie überall die flüssige Sprache und (als eigentliches Material) die Phantasie des Zuhörers. Allein das Wesentliche ist dieß, daß die Behandlung in jedem Hauptzweige der bildenden Kunst eine so verschiedene ist, als wäre das Material wirklich ein anderes. Was die Malerei betrifft, so vergißt man bei ihrem Werke, wie die Wand, die Tafel, Leinwand, so auch die Farbstoffe über dem Bilde, das in das Auge geworfen wird; was Baukunst und Plastik betrifft, so wirkt in jener die körperliche Grundeigenschaft des Stoffs, Schwere und Härte, eben im ästhetischen Eindruck als wesentlich geltend, wogegen sie in dieser unter der warmen, weichen, runden Form, die als Nachbildung der Oberfläche einer organischen Gestalt dem Material übergezogen ist, nur noch verdeckt mitwiegt. Und nun allerdings kommt auch in Betracht, daß in den beiden letztern Künsten das Material doch nicht ganz dasselbe ist, indem gewisse Steinarten, Bronce u. s. w. von der einen nicht ebenso wie von der andern verwandt werden können. Geht man nun von da wieder zurück in das Innere als ursprünglichen Grund des Unterschieds, so zeigt sich, daß sich die Sache auch hier anders verhält, als in der Dichtkunst: die Arten der Phantasie, welche den Unterschied der Zweige (Künste) in der bildenden Kunst begründen, ruhen unbeschadet der tiefen Analogie auf einem andern Eintheilungsgrunde, als die Arten, welche den Unterschied der Zweige der Dichtkunst bestimmen. Letztere beruhen, wie oben gesagt ist, auf verschiedenen Stellungen des Subjects zum Object:

das Object ist jedesmal dasselbe, nämlich die Welt in allen ihren Erscheinungen, aber es wird anders gespiegelt und mit dieser verschiedenen Art der Spiegelung hängt zwar auch ein Unterschied ihres Umfangs zusammen, aber nur abgeleiteter Weise und minder tief einschneidend; jene dagegen nehmen sich jede ein anderes Object, genauer ausgedrückt, das Object (die Welt) in einem andern Umfang ihrer Erscheinungen zum Gegenstand und zwar so, daß dieser Unterschied des Umfangs hier ganz wesentlich entscheidend ist: die eine hat es mit Grund-Verhältnissen der unorganischen Natur, die andere mit dem organischen Leib, die dritte erst mit Allem, was überhaupt sichtbar erscheinen kann, zu thun. Hiemit erst ist es klar geworden, warum hier verschiedene Künste, dort nur Zweige entstehen; denn daß ungleich selbständigere Gebiete auftreten müssen, wo die einzelnen Kunstweisen im Umfang ihrer Stoffe so grundverschieden sind, als da, wo die verschiedene Art der subjectiven Aneignung und Wieder-Entlassung aus dem Innern bei geringerer Differenz der Ausdehnung auf die Welt der Erscheinungen den wesentlichen Unterschied bildet, dieß leuchtet schon vor der Durchwanderung des Systems der Künste ein. — Der tiefere Grund nun der Eintheilung in diesem, wie in den andern Hauptgebieten der Kunst, liegt (vergl. §. 538) darin, daß dasselbe Prinzip, welches das ganze System und dann die Hauptformen der Kunst gliedert, innerhalb der letzteren sich wiederholt. Eben hier bei dem Eintritt in die bildenden Künste erweist sich die innere Nothwendigkeit dieses Gesetzes und seiner Wiederkehr durch einen Begriff, der als Begriff des Stützpuncts und Widerlagers bezeichnet werden kann. Wie die Natur unseres Planeten nicht im ersten Ansatz unsere jetzige organische Welt schaffen konnte, sondern zuerst die großen Massen hinwarf als untergebreiteten Boden, als festes und grobes Lager, wogegen das organisch Lebendige gestemmt sich zur freien Bewegung abstößt, als Sammel- und Nahrungsstätte, so muß die Kunst einen ersten Wurf thun, der sich zu allen weiteren Schritten als fester Boden, massige Unterlage, Stützpunkt, Hintergrund, von dem sie sich abheben, um zu wirken, als Vereinigungsstätte verhält: die elementare Voraussetzung, die ursprüngliche Thesis. Alle diese Begriffe, wie sie sich in dem der Objectivität im strengsten Sinne vereinigen, werden ihre Ausführung finden. Da das subjectiv Belebte wesentlich das Individuelle ist, so fällt hier der Begriff der Objectivität mit dem der Allgemeinheit zusammen. Die Baukunst ist die erste Besitzergreifung der objectiven Welt für die Kunst, sie zieht nur die ersten, abstracten Linien durch die Stoffwelt. Daß die erste Kunstform, die nun vor uns liegt, durch diese Auffassung, wonach sie allerdings sogleich über sich hinausweist, ebensosehr in ihrer Kraft, Selbständigkeit und bleibenden Bedeutung anerkannt ist, bedarf nach §. 533, 2. keiner weiteren Nachweisung.

§. 554.

Diese Objectivität tritt zunächst auf in der Form der streng realen Bedingtheit des Zweckmäßigen, dem das Handwerk dient. Von diesem Boden nimmt die Kunst den Ausgang (vergl. §. 546), indem sie das aus schwerem Material in geometrischen Linien nach statischen Gesetzen aufgerichtete Gebilde, das dem Menschen zur schützenden Umschließung dient, zur schönen Form erhebt, wobei das nur abstracte, d. h. messende Sehen (§. 404) die bestimmende Art der Phantasie ist: die Baukunst.

Wir nehmen unsern Ausgang vom Gebiete der blos äußerlichen Zweckmäßigkeit und haben in dem Bauen als Werk der Nothdurft allerdings schon die Theilung in ein Inneres, einen leeren Raum, dessen Erfüllung anderswoher gegeben wird und den die Baukunst nur zu umschließen hat. An diesen Punct hängt sich sogleich die Frage nach dem Anfang. Hegel beginnt mit der selbständigen, (im engeren Sinne) symbolischen Baukunst, weil er mit der getheilten, die nur Mittel für einen anderswoher gegebenen Zweck, nur die Hülle für ein Inneres ist, das nicht sie selbst geschaffen, nicht anfangen zu können glaubt, für den Anfang vielmehr ein Unmittelbares, noch Ungetheiltes fordert (Aesth. Th. II. S. 268). Allein es gibt kein wissenschaftliches Gesetz, das verhindert, den Anfang hier gegeben sein zu lassen durch ein zunächst-Außerästhetisches, das freilich eine Theilung (in Zweck und Mittel, Inneres und Aeußeres) enthält, aber gegenüber dem Aesthetischen doch als dieses Ganze noch durchaus einfach und elementarisch ist im Sinn eines gegebenen rohen Nothwerks, objectiv in der gemeinen Bedeutung des empirisch real Bedingten; der Fortschritt besteht dann in geistiger Erhöhung dieses Ganzen auf beiden Seiten seiner Diremtion, indem mit dem ideal gewordenen Zweck auch das Mittel (eben das Bauen) zur schönen Form fortschreitet. Die selbständige, symbolische Form gehört in die Geschichte dieser Kunst, nicht in die Lehre von ihrem Wesen; ein großer Theil dessen, was unter dieser Kategorie aufgeführt ist, war zudem nicht eigentlich selbständiges, sondern umschließendes Bauwerk, nur daß das Innere in einem Mißverhältniß zu der architektonischen Umhüllung stand: die terrassenförmig pyramidalischen Bauten Babyloniens, der Belusthurm selbst, trugen einen Tempel, wie die mexikanischen Teocalli, nur daß der ungeheure, wiewohl selbst theilweis hohle Unterbau allerdings nebenher ein Streben ausdrückt, durch die Architektur an sich schon zu sprechen; die Pyramiden haben als Gräberbauten ein Inneres, nur in demselben Mißverhältniß, die Labyrinthe waren allerdings symbolisch, aber doch zugleich Umschließung von Gräbern, die sieben symbolisch verschieden gefärbten Ringmauern von Ekbatana waren

doch schützende Umgebung einer Stadt; die Obelisken sind keine Bauten. Die Riesengestalten der Memnonen, Sphinxe u. s. w. sind allerdings Werke zwischen Architektur und Sculptur schwankend, gehören aber doch mehr der letztern an und keinesfalls in die Begriffs-Entwicklung der erstern. Wenn wir dagegen die Baukunst sogleich bei ihrem eigentlichen Wesen fassen, wonach sie Umschließung eines Innern, unselbständig, dienend ist, wenn wir sie in dieser Bestimmtheit herübernehmen aus dem Gebiete des äußerlich Zweckmäßigen, um weiterhin zu zeigen, daß auch die Erhebung in das Gebiet des Kunstschönen daran nichts verändert, so versteht sich, daß wir darum nicht meinen, die ästhetische Form sei entstanden aus Nachahmung der ersten, rohen Wohnungen. Nur die allgemeinsten structiven Verhältnisse und Gesetze haben sich an dem ersten Bau-Bedürfniß und seiner allmähligen Steigerung entwickelt; nachher eilt der monumentale Kunstbau voran und zieht die blos nützliche Baukunst nach sich zu seinen ästhetischen Formen empor: das Verhältniß kehrt sich um (vergl. §. 514). Was wir nun an diesem, aus der niedrigeren Sphäre herübergenommenen Anfange bereits haben, ist dieß: aus schwerem Material wird handwerksmäßig (mechanisch) aufgeführt ein umschließendes Festes, wobei das Material keine andere Durchbildung vom Geiste in sich aufnehmen kann, als eine, zugleich an statische Bedingungen geknüpfte, geometrische. Eine andere Sprache kann dem Stoffe noch nicht entlockt werden, als die der abstracten Linie, wie sie den Umriß der im Raume sich ausdehnenden Massen beschreibt. Aesthetisch sprechend kann das Reich der abstracten Linien in dem Gebiete der niedern Baukunst noch nicht genannt werden; ob und was sie Tieferes zu sprechen vermögen im Reich der höhern Baukunst und dessen Rückwirkung auf die niedere, wird sich zeigen. Unter den Arten der Phantasie ist nun diejenige in Thätigkeit, die auf das messende Sehen sich gründet; diese Organisation ist das subjective Medium, in welchem die erste, primitive, am strengsten objective Kunstform sich verwirklicht. Die so beschaffene Phantasie wird die Dinge unter dem Standpuncte ansehen, daß sie ihre quantitativen Verhältnisse auffaßt; auch die organische Gestalt wird sie in dem Sinne zersetzend anschauen, daß sie hinter dem warm Belebten und Individuellen die sich hindurchziehenden strengen Grundmaaße herausgreift. Was sie mit dem so gesammelten Anschauungs-Vorrathe innerlich bildend beginnt, sollen wir erst ergründen, denn eigentlich haben wir ja dieß messendes Sehen noch nicht als ästhetisches vor uns; ehe es sich dahin erhebt, ist der wesentliche Punct, jene Diremtion, die aller Baukunst zu Grunde liegt, erst bestimmter in's Auge zu fassen.

§. 555.

Auf allen Stufen dieser Erhebung bleibt die Baukunst in dem doppelten 1.
Sinn unselbständig, daß sie in ihrer Aufgabe einem gegebenen Zwecke dient, ein Inneres, dessen Erfüllung von anderer Seite erfolgt, nur umschließt und in ihrer Ausführung von den auf dem Gesetze der Schwere beruhenden structiven Bedingungen abhängt. Der Zweck an sich fordert strenges Durchdenken, in seiner Vereinigung mit dem structiv Nothwendigen exacte Kenntnisse. Keine andere Kunst hängt so innig mit der Wissenschaft (§. 516) zusammen und trägt so bestimmt den Charakter der Verständigkeit. Die auf solcher Grund- 2.
lage vom Meister entworfene Form des Ganzen wird als geometrisch abstractes Schema (Riß) dem Materiale vom Handwerker mechanisch aufgezwungen: das Ganze der künstlerischen Technik (vergl. §. 518) zerfällt in Erfindung und Ausführung.

1. Man wirft gewöhnlich das Zweckdienende und das Constructive in der Baukunst ununterschieden auf die eine Seite (das Decorative, wovon hier noch nicht die Rede ist, auf die andere). Allein es ist wohl zu unterscheiden zwischen dem gegebenen Zweck und dem structiv Nothwendigen. Jener fordert allerdings eine bestimmte Einrichtung des Baus, allein die Abhängigkeit von Boden, Material und vom Gesetze der Schwere überhaupt ist noch ein zweites Moment, von dem der Architekt überdieß abhängig ist, so daß er sich nach zwei Seiten gebunden sieht. So einfach diese Unterscheidung ist, so muß sie doch wohl in's Auge gefaßt werden, denn wir werden bald sehen, daß bei der Frage, wie diese Abhängigkeiten zu ästhetischen Motiven werden, nothwendig beide Seiten besonders zu betrachten sind. Schon der Bauzweck nun, die architektonische Aufgabe, fordert tiefes und strenges Denken: sie enthält viele besondere Momente, Räume für verschiedene Zwecke, von verschiedenem Umfang, Bequemlichkeit, Schutz gegen die Elemente u. s. w. Dieß Denken hat seine besondere Schwierigkeit und fordert ein besonderes Talent: es sollen alle Räume nach den verschiedenen Standpuncten des Grundrisses, Aufrisses und Durchschnittes in Einklang gebracht werden und dieß verwickelt sich noch mehr, wenn mehrere Stockwerke geboten sind, deren jedes andere Disposition hat. Dieß Talent ist allerdings zunächst eben ein unmittelbares, angeborenes, ein inneres Schauen, ohne welches auch z. B. der Chirurg niemals über das Nothdürftigste sich erhebt, denn er muß jenen besondern plastischen Sinn haben, innerlich rasch zu schauen, wie die Organe im Körper hintereinander liegen und was Alles, wenn das Messer von dieser oder jener Seite eindringt, berührt wird; kurz es bedarf Phantasie selbst zum untergeordneten Bauen, eben jenes messende Sehen, das wir als das

in diesem Gebiete thätige Organ hervorgestellt haben; nur daß wir diese Gabe zunächst nicht in dem reinästhetischen Sinne des Genie nach §. 411 ff., sondern in dem beschränkten von §. 415, 1. nehmen. Auf den ersten Wurf der Erfindung soll aber sofort ein discursives Durchdenken folgen und hier tritt denn zu der Erwägung des Bauzwecks, der gestellten Aufgabe, die weitere Ueberlegung, wie das als zweckmäßig Erdachte mit den Gesetzen der Materie zu vereinigen sei, wozu die Kenntniß der Geometrie, Statik, Mechanik, die Lehre von den Baustoffen erfordert wird. Keine andere Kunst ruht so streng auf der Wissenschaft. Nüchternheit und eine gewisse Kälte erscheint daher von dieser Seite zunächst als der Charakter der Baukunst; die Klarheit, die wir in §. 551 von dem bildenden Künstler ausgesagt haben, wird dem Architekten in besonders bestimmtem Sinn eigen sein.

2. Wir haben die künstlerische Technik zu §. 518, 2. eine beseelte genannt, die Phantasie soll in den Nerv, in die Finger übergehen, eine höhere Einheit von Genius und Handwerk ist gefordert. Nun muß der Architekt zwar auch das Mechanische erlernt haben und der mechanische Arbeiter sich zu einer gewissen Feinheit in der letzten Ueberarbeitung ausbilden, aber doch fallen Erfindung und Ausführung in keiner Kunst so auseinander, wie in dieser, selbst in der Tonkunst nicht, wo die Ausführung ganz andere, als blos mechanische, wiewohl nur reproductive Fähigkeit erfordert. Der einmal erfundene Plan ist ein rein gemessener und meßbarer Niederschlag des innern Bildes und bedarf zu seiner Ausführung nur des Mechanikers, dem er als Riß übergeben wird. Es stellt sich zwar ein Dritter zwischen den Erfinder und den Handwerker: der Bauführer, aber dieser stellt nicht eine vereinigende Mitte der Erfindung und Ausführung, sondern nur die leitende Seite der letzteren dar. Der Erfinder selbst wird etwa wieder diesen beaufsichtigen, aber nicht in seiner Eigenschaft als solcher, und in den rauhen Kampf mit dem Materiale wird er sich um so weniger einlassen, weil er Besseres zu thun hat, als in der Mitte der Arbeiter, deren es hier nothwendig viele sind, sich physisch abzumühen.

§. 556.

Es steigert sich aber der Zweck in das geistig Unbedingte durch die verschiedenen Bedeutungen der Persönlichkeit, für welche das Bauwerk bestimmt ist: die frei genießende Einzelperson, die Gesammtperson, die abgeschiedene Person, die absolute Person. Die Aufgabe nun, dieses ideale Innere in den Formen seiner umschließenden Hülle würdig auszudrücken, verwandelt die erste Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.) in freien Dienst: die Phantasie als das

Organ der Schöpfung der rein entsprechenden Form für die Idee tritt in Thätigkeit und erfindet ein Werk, in welchem das vom Zwecke der bloßen Umschließung Bedingte zum idealen Ueberflusse des Schönen sich erweitert.

Wir haben eine Stufenleiter vor uns, die im Abschnitte von den Zweigen der Baukunst ausführlicher vorzunehmen ist: Palast (für den einzelnen Reichen), politischer Bau (namentlich Versammlungs-Gebäude für politische Körper), Grabmonument, Tempel. Die Diremtion ist auf der letzten, höchsten Stufe noch da, der Bauzweck ist gegeben, allein er selbst ist ideal, ist absolut, ist Selbstzweck; für ein absolutes Inneres stellt die Architektur eine Hülle her, die seiner würdig sein soll. Die Stufenleiter der Hebung des persönlichen Wesens, dem die Baukunst seine Wohnung bereiten soll, ist in logischer, nicht historischer Folge gegeben. Die höhere Baukunst beginnt geschichtlich mit Grabmal und Tempel, stellt dann dem Gemeinwesen würdige Stätten des Rathes und anderweitiger Vereinigung her und erst zuletzt geht die öffentliche Pracht zurück zu dem Leben des Einzelnen, um ihm seinen Wohnsitz zu schmücken. Wenn wir nach der Stufenfolge innerer Begriffs-Erweiterung den Palast voranstellen, so haben wir den edeln Luxus im Auge, der in den Formen der Wohnung es ausdrückt, daß hier eine Persönlichkeit weilt, welche der Nothdurft des Lebens entrückt im reinen Aether der Bildung dem Genuße des Schönen lebt. Man muß dabei vergessen, zu welcher Ironie sich dieß vielfach in der Wirklichkeit verkehrt, und nur die wahre Bestimmung im Auge behalten, nach welcher hier das Nöthige des gemeinen Bauens sich in das Angenehme, von da in das Edle und Würdige steigert. Die Bauten für die versammelte politische Gemeinde, das Gericht, die höhere Schule u. s. w. stehen aber um so viel höher, als die wahre Persönlichkeit nicht die einzelne, sondern die Gesammtperson ist (§. 20). Wirklich fallen hier manche Einrichtungen gemeiner Nützlichkeit, welche der Palast des Einzelnen noch nicht entbehren kann, bereits weg, wiewohl neben den Haupträumen, wo die höchste Würde sich concentriren muß, untergeordnete Localitäten (Archive u. s. w.) mehr äußerlichen Zwecken dienen. Der Uebergang zu der Todtenbehausung begründet sich einfach darauf, daß die großen Male den abgeschiedenen Geistern hervorragender Menschen gehören, die im Leben bedeutend gewesen sind für das Gemeinwesen. Ihr geistiges, dem Gemeinen entrücktes Fortleben verstanden die alten Völker als ein empirisches, ihre Todtenmale waren Wohnungen; aber sie erhoben sich zugleich über dieß Mißverständniß, indem sie über dem kleinen Todtengemach jene gewaltigen Erhebungen aufführten, welche weithin in die Lande den Ruhm, die geistige Unsterblichkeit des Abgeschiedenen verkündigten. Der große Todte und

der Gott sind im Glauben der Völker vielfach ineinander übergegangen; die Idee der Rückkehr in das Allgemeine und das Aufbewahrtsein im Weltengeiste wurde mythisch zu einem Schwanken zwischen der Vorstellung von einem Todten und einem Gott. Die Geschichte der Baukunst wird die merkwürdigsten Belege für diesen Uebergang zwischen Grabmal und Tempel geben; übrigens erinnere man sich zunächst an die wirkliche Verehrung hingeschiedener Menschen im Heroon, in der Heiligenkapelle. Im Tempel nun aber ist der Bauzweck erst wirklich und ganz zum absoluten geworden, die Architektur hat die Aufgabe erhalten, das absolute Haus herzustellen. Der Gott wohnt, aber ohne Bedürfnisse; ob es der Gott des Polytheismus ist, dem die Sculptur seine Gestalt gibt, oder der Gott des Monotheismus, der nur in der Andacht der in seinem Hause versammelten Gemeinde gegenwärtig ist, macht hier vorerst keinen Unterschied, denn die vermehrten Cultus-Bedürfnisse des Innenbau's für den Gemeindecultus sind auch nur einzelne Beziehungen in einem Absoluten, das der Sphäre des Zwecks enthoben ist. Die Aufgabe nun, jenes Höhere im Palast, im Gebäude für öffentliche Zwecke, im Todtenmal und dieses Höchste im Hause der Gottheit auszudrücken, befreit die Architektur zwar nicht von der Theilung, die ihr Wesen ausmacht, ruft sie aber auf zum freien Dienste und entzündet die Phantasie im vollen Sinne des Worts, denn diese ist ja nichts Anderes, als das Organ, durch welches die reine Form als absolut entsprechende Erscheinung der Idee sich verwirklicht. Von einer Umschließung im bloßen Sinne der Zweckmäßigkeit kann es sich jetzt nicht mehr handeln; die Säulenhallen des griechischen Tempels, die hohen Gewölbe der Kirche des Mittelalters sind (von dem Ornamente noch ganz zu schweigen) gegenüber jenem nächsten Zwecke ein reiner Ueberfluß. An diesem Punct angekommen können wir nun die Begriffs-Schwierigkeiten, welche die getheilte Natur der Baukunst mit sich bringt, klar erkennen und lösen. Der Eine sagt, die schöne Baukunst beginne, wo die Beziehung der Zweckmäßigkeit aufhöre, der Andere setzt das Schöne an ihr gerade in die erfüllte Zweckmäßigkeit und in der Durchführung ihres Werks stellt er die Oekonomie als das höchste, das ästhetische Gesetz auf. Beide haben Recht, wenn man richtig unterscheidet. Zweckmäßigkeit bedeutet nämlich: erstens die Beziehung auf einen Zweck der Nothdurft und der bloßen Bequemlichkeit; diese Beziehung haben wir hinter uns und das Wort in dieser Bedeutung genommen hat der Erste Recht; zweitens die Beziehung zu einer von auswärts gestellten Aufgabe überhaupt, mag sie auch an sich eine ideale sein, wie wir denn jetzt eine solche in der Aufgabe der Verherrlichung des höchsten Geistes als des die Räume erfüllenden Inhalts vor uns haben. Faßt man nun auch bei der idealen Aufgabe das in's Auge, daß der Dienst hier zwar

ein freier wird, aber doch Dienst bleibt, so kann man eben das Werk, das dieser Aufgabe völlig genügt, in der Würdigkeit dieses Genügens selbst ein zweckmäßiges nennen; so hat also der zweite Satz Recht. Man kann bei andern Künsten, wenn auch das Werk ein bestelltes ist, dasselbe nicht ebenso ein zweckmäßiges nennen, weil der Künstler hier immer das Ganze aus sich schafft, nicht einen hohlen Raum im Kerne läßt, den nun ein Anderes (Götterbild, Gottesdienst) einzunehmen hätte. Drittens kann aber Zweckmäßigkeit auch die zweite Seite der Abhängigkeit, die wir nun besonders in das Auge fassen werden, nämlich die structive Vollkommenheit bezeichnen, und da hat wieder der Zweite Recht, sofern er in dieser Vollkommenheit wesentlich auch die überflüssigen Theile (Säulenhalle u. s. f.) mitbefaßt; versteht er aber seinen Satz so, daß er den ästhetischen Ueberfluß ausschließt, so ist er falsch.

§. 557.

1. **Dieser innere Schwung der Phantasie, der das Gebäude zur Schönheit erheben soll, kann sich nicht anders äußern, als dadurch, daß er die zweite Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.) selbst in ein ästhetisches Motiv verwandelt: die Schwere darf kein drückendes Gesetz mehr sein, sondern muß innerhalb ihrer selbst so überwunden werden, daß sie in einer reinen und satten Wechselwirkung sich auslebend fähig wird, ein Unendliches auszudrücken; eine Umbildung, welche der Grenze des Stoffes, der Linie, den Schein der Bewegung gibt und als Rhythmus der Verhältnisse das Ganze durchdringt.** 2. **Die großen Wandlungen der Art dieser Belebung des Starren und Schweren sind demgemäß nicht blos structive Ergebnisse, sondern ebensosehr Schöpfung der Phantasie.** 3. **Dem idealen Ueberflusse des Schönen aber (§. 556) wird dieselbe namentlich in der Entwicklung eines besondern Momentes Raum geben, das structiv nicht nothwendig fungirt, sondern jene Wechselwirkung frei ästhetisch charakterisirt und in einen rein anhängenden Schmuck ausläuft.**

1. Streng genommen müßten wir nun zuerst von der Erzeugung des innern Bildes der architektonischen Phantasie sprechen und untersuchen, welches denn das Reich der Formen sei, das ihm als Stoff zu Grunde liegt; denn es mußte ja, was die auf das messende Sehen gestellte Phantasie betrifft, eine Lücke gelassen werden im zweiten Abschnitte des II. Theils, vergl. S. 380, wo von dem dunkeln Verhältnisse dieser Art der Phantasie zum Naturschönen als einem später zu erforschenden die Rede ist. Näher wäre die erste Frage diese: was drückt die Baukunst aus? Die zweite: welche Formen sucht die Phantasie dafür? und erst die dritte: wie legt sie das so erzeugte innere Bild structiv im Materiale

nieder? Allein wir befinden uns in der Lehre von einer sehr schwierigen Kunst, deren geistige Geheimnisse nicht erörtert werden können, ehe ein allgemeines Bild des äußeren Werkes gegeben ist, das sie hinstellt. Es ist daher zweckmäßiger, hier von außen nach innen zu gehen und zunächst die zweite Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.), die structive, aufzufassen. Es muß dem Gesetze der Schwere Genüge geschehen. Aber eben diese Bindung soll in ein ästhetisches Motiv verwandelt werden, denn es wäre nicht abzusehen, wie die Architektur zur schönen Kunst sich erheben sollte, wenn gerade das Gesetz des Gebietes, worin sie sich bewegt, ihr nichts wäre, als eine Schwierigkeit. Vielmehr die künstlerische Begeisterung muß sich wesentlich auf diesen Punct werfen und gerade in das Gebiet der Schwere selbst die Poesie einführen. Nun versteht sich, daß diese Idealisirung der Schwere nicht wirklich eine Aufhebung derselben sein kann, denn diese ist unabänderliches Gesetz und jede Uebertretung bestraft sich einfach mit Einfall und Zerbrechen, aber auch nicht scheinbar, denn des Grundgesetzes spotten, in dessen Gebiet ich eben meine ästhetischen Wirkungen suche, ist absurd und wird im Anblick unerträglich: man denke an schiefe Thürme, Schwebendes, das scheinbar keine Stütze hat. Es liegt hier ein schwieriger Punct, denn in gewissem Sinne kann man wohl sagen, daß das, was wir Ueberwindung der Schwere innerhalb ihrer selbst nennen, eine scheinbare Aufhebung derselben sei: wenn man nämlich unter Schein nicht die gemeine Täuschung, sondern den ästhetischen, reinen Schein versteht. Gemeine Täuschung ist, wenn uns der Baumeister etwas hinstellt, worin die Unterstützung des Schwerpuncts so verborgen ist, daß wir meinen sollen, es sei durch eine Wunderkraft vom Falle zurückgehalten, was aber vielmehr den Eindruck hervorbringt, als wolle es in jedem Momente so eben fallen; reiner, ästhetischer Schein ist, wenn bei sichtbar genügender Unterstützung der Last diese von dem unterstützten Puncte aus, als hätte sie nun eine gewisse Freiheit erhalten, sich wie in eigener Bewegung weiter zu schwingen scheint, doch so, daß, wenn eben dieser Schein zur beunruhigend gemeinen Täuschung werden könnte, alsbald wieder sichtbar genügende Unterstützung eintritt. Man sieht, daß hier zunächst namentlich von Säule und architravisch oder in Wölbung übergespannter Last als dem Haupt-Ausdrucke des ästhetischen Lebens im Bauwerke die Rede ist. Auch nicht „theilweise“ wird (vergl. Deutinger, d. Gebiet d. Kunst im Allg. S. 170) hier die Schwere wirklich aufgehoben, denn der zunächst frei schwebende Theil ist durch die mittelbare Unterstützung in Wahrheit doch ganz unterstützt. Jener freie ästhetische Schein einer Besiegung der Schwere, von dem es sich allein handelt, ist übrigens zugleich der Schein einer Besiegung der natürlichen Cohärenz des Stoffes, denn das schwere Material ist zugleich zerbrechlich und wie die Neigung zum

Falle erscheint zugleich die Zerbrechlichkeit überwunden. Dieser Schein erstreckt sich nun aber auch auf die Stütze: wie die Last sich nach ihr zu sehnen scheint, um vom freien Gang und Schwung auf ihr auszuruhen und sich auf's Neue fortzubewegen, so wird die künstlerische Phantasie auch sie selbst beflügeln, daß sie der Last entgegenzusteigen und im Zusammenstoß mit ihr beruhigt ihr Leben zu schließen oder, wie man es fassen will, in die Last übergeflossen in's Breite zu verhauchen scheint. Diese Bewegung, die Bötticher (Tektonik der Hellenen) uneigentlich, aber schön eine Entwicklung des im Stoffe latenten Lebens nennt und die sich allerdings namentlich in der Raum-öffnenden Stütze und der scheinbar schwebenden Last ansammelt, wird sich aber über das Ganze erstrecken; die Haupt-Massen werden einander entgegenzusteigen und entgegenzusinken, dann sich in Knotenpunkten anzusammeln, in das Breite auseinanderzugehen und wieder in die Einheit zusammenzufließen scheinen. Die Schluß-Empfindung wird so die einer durch diese allgemeine Wechselwirkung völlig gesättigten, zum Abschluß, zur Ruhe gekommenen Schwere sein, eines leichten Kriegs der Kräfte, der mit einem vollen Frieden schließt. Dieser Prozeß ist nun zunächst ein solcher, der sich dem in den Gesichtssinn eingehüllten Wägen zu fühlen gibt, aber ebensosehr dem messenden Sehen als solchem: es ist eine Linie-Schönheit, die Linien sind aber nur die äußeren Grenzen der Massen; indem nun die Massen sich zu bewegen scheinen, scheinen auch die Linien sich zu fliehen und zu finden, das Bewegungslose und Stumme (§. 555) erwacht zum Leben, die Bahn des an den Linien hinlaufenden Blicks scheint zu einer Bahn zu werden, welche die Linien selbst durchlaufen. Das Wägen und Messen, das im ästhetischen Eindrucke verhüllt, in der technischen Aufnahme ausdrücklich vorgenommen wird, ist nun, da die Erstreckungen auf Zahlen sich zurückführen, zugleich ein Zählen, ebenfalls dort ein verhülltes, hier ein ausdrückliches. Die Zahl ist ein Verhältnißbegriff und so erhellt überhaupt, daß das Aesthetische dieses Ganzen ein Wohlverhältniß ist: wir nennen es vorerst ohne weitere Erklärung einen Rhythmus der Verhältnisse. Hier liegt denn die eigentliche Schwierigkeit in der Erforschung des ästhetischen Geheimnisses der Baukunst. Wir werden außer ihr nur noch Eine Kunst treffen, deren Schönheit in bloßen Verhältnissen ruht: die Musik. Fr. Schlegel hat tief und geistreich die Baukunst eine gefrorne Musik genannt. Wir werden auf dieses Wort zurückkommen, den Widerspruch aber gegen frühere Aufstellungen über die ästhetische Unzulänglichkeit abstract meßbarer Verhältnisse, der sich hier zu ergeben scheint, da in's Auge fassen, wo näher von den Formen die Rede sein wird, welche die architektonische Phantasie für ihre Aufgabe sucht.

2. Verschiedene Bedingungen, die theils im Klima, theils im Cultusbedürfnisse und in bestimmten praktischen Zwecken liegen, führen gewisse structive Nothwendigkeiten mit sich, die zunächst rein äußerlich und mechanisch gegeben sind und die großen Fortschritte der Technik bedingen. Es handelt sich hier, wie die Geschichte der Baukunst zeigen wird, namentlich von dem für den Charakter des Baustyls entscheidenden Theil, der Decke. Die häufigeren und stärkeren Regen in Griechenland forderten das giebelförmige Dach, das dem ägyptischen Bau fehlte. Der Rundbogen wurde nöthig, wenn man einen größeren innern Raum überspannen wollte, der Spitzbogen, wenn man den starken Seitenschub des Rundbogens vermeiden und zugleich, wie Bötticher in dem trefflichen Excurs seiner Epoche-machenden Schrift über die Tektonik der Hellenen: „Die Entwicklung der freien Glieder des Baus“ u. s. w. gezeigt hat, bei ungleichen Spannweiten und Stützen-Distanzen dennoch gleiche Kämpferhöhe der Stützen und Scheitelhöhe der Gurten einhalten wollte, wo denn die Nothwendigkeit hoher Sprengung des Spitzbogens zugleich die ungemeine Verstärkung der Höherichtung mit sich brachte. Allein diese Wandlungen gingen ebensosehr aus einer ästhetischen Quelle, d. h. aus einem Drange der künstlerischen Phantasie hervor, dem ethisch-religiösen Leben der Nation entsprechenden Ausdruck in der Form zu geben. Das stumpfwinkliche griechische Giebeldach vollendet wesentlich den Charakter ruhigen Abschlusses, befriedigter Harmonie, der Rundbogen und sein Gewölbe drückt klar das gemessen fortschreitende Ueberbreiten der Macht des römischen Staats über die Völker, dann dasselbe Streben und den noch einfachen Idealismus in der ersten christlichen Kirche, der Spitzbogen-Bau den entfalteten Geist der Transcendenz und des reichen Einzellebens der nur corporativ zusammengehaltenen Individualitäten aus. Es ist nicht abzusehen, warum diese großen Unterschiede nicht gleichzeitig aus zwei Quellen, der näheren eines structiven Gebotes, der tieferen einer ethischen Stimmung sollten fließen können, und wenn Bötticher (im a. Excurse S. 16) die geistige Erklärung des Spitzbogengewölbes den romantischen Enthusiasten überlassen will, so kann man dagegen fragen, was denn schließlich mechanisch genöthigt habe, das gebundene Verhältniß der Abstandsweiten oder die Ungleichheit der Sprengungshöhen zu verlassen, und ob nicht schon die Entwicklung des Thurmes zeige, daß die stärkere Höhe-Richtung nicht bloß durch structive Wölbungsbedingungen herbeigeführt, sondern innerlich im Zuge der Phantasie begründet war. Daß die Rückkehr zu classischen Formen in der neueren Zeit nicht nur structive Ursachen hatte, sondern tief in der ganzen Stimmung und Anschauung lag, ist besonders einleuchtend.

3. Der letzte Satz des Paragraphen führt ein neues Moment ein: das decorative, welches die im engeren Sinn sogenannten Glieder

und zugleich das eigentliche Ornament umfaßt. Die Grenze zwischen den Gliedern und dem bloßen Ornament kann vorerst im Allgemeinen nicht näher bestimmt werden, als dahin: das Ornament verrichtet entschieden keine structive Function, das Glied kann fungiren oder auch nicht, einmal angewandt fungirt es theilweise, aber seine Anwendung ist an sich structiv nicht nothwendig. Mehr darüber später. Da nun dieser Theil des Baues theils keine, theils zweifelhafte und untergeordnete structive Dienste verrichtet, also gegenüber der Beziehung äußerer Zweckmäßigkeit als ein Ueberfluß erscheint, ein reiner Schein der Oberfläche, der dem nackten Körper des Baues übergeworfen wird, so ist es herkömmlich, ihn allein als die rein ästhetische Seite des Ganzen anzusehen und jenem nackten Körper, der nun Kernform heißt, diese Schaale als Kunstform gegenüberzustellen. So aber wirft man offenbar die Architektur als Kunst ganz unter die blos anhängenden Künste, wohin doch vielmehr gerade nur die gemeine, dem gewöhnlichen Wohnbedürfniß dienende gehört, in welcher sich freilich der Schmuck nur so ansetzt, wie an einen Tisch oder Stuhl. Eben was wir im vorhergehenden und im gegenwärtigen Paragraphen auseinandergesetzt haben, beweist, daß die Kernform selbst schon Kunstform ist: die von der Idee des Innern, dem der Bau zur würdigen Umschließung werden soll, begeisterte Phantasie hat das Bild des Ganzen geschaffen und structiv so durchgegliedert, daß die Bedingungen der Schwere selbst, überwunden in dem entwickelten Sinne, zum Ausdruck ihrer Idee dienen mußten. Es ist auch bereits hervorgehoben, daß der ästhetische Ueberfluß schon im Plane des Ganzen, in ganzen, wesentlichen Haupttheilen (namentlich der Säulenhalle) seine Stelle findet. Sagt man nun, dieß Ganze würde dennoch nackt und todt erscheinen ohne die decorative Gliederung, welche eben jenem innern Leben erst seinen Ausdruck gibt, so ist die Antwort einfach diese, daß gerade, weil dieses Ganze mit seinen wesentlichen Structur-Theilen das Geheimniß der Schönheit schon in sich trägt, das decorative Heraustreten dieses Geheimnisses in der Conception desselben schon organisch mitempfangen sein muß und nur in wissenschaftlicher Trennung für sich betrachtet wird. Die Kernform verhält sich zu ihrer Schaale organisch: sie sind trennbar, aber sie sind miteinander gewachsen, wie in jeder Frucht. Der sinnvoll Anschauende muß auch dem von der Decoration entblösten Kerne ansehen, daß er ein künstlerisches Werk ist, wie er dieß dem blos angelegten Gemälde ansieht, und die fehlende oder weggedachte Decoration muß seiner Phantasie auf's Neue innerlich aus dem nackten Kern herauswachsen.

§. 558.

Indem nun der künstlerische Geist für diese Aufgabe der rhythmischen Belebung seines Werkes die Formen sucht, wirkt er im vollen Gegensatze gegen jene Grundlage der Verständigkeit (§. 555) als ein vorzugsweise unbewußter, in die Natur versenkter (vergl. §. 551). Denn er hat in dieser kein bestimmtes Vorbild, dem er gegenüberträte, sondern nur unbestimmt schweben ihm die festen Bildungen der unorganischen Natur vor, aus deren Massen er das verworren angedeutete Reich der reinen Verhältnisse wechselwirkender Schwere und der reinen Linie zu derjenigen Klarheit und gemessenen Ordnung herausarbeiten muß, vermöge deren sie fähig werden, ein Absolutes auszudrücken. Von dieser Seite ist daher die Baukunst als die Idealisirung der unorganischen Natur zu fassen; ebenhiemit klingt zunächst das krystallische Gesetz, mit ihm die allgemeine Grundlage der organischen Bildung als Pflanze und animalischer Leib und, während der decorative Theil in concrete Nachbildung dieser Formen übergeht, in den Hauptverhältnissen selbst das in seinen Unterschieden sich selbst gleiche geistige Leben an. Der Widerspruch zwischen jenem Charakter der Verständigkeit und diesem dunkeln Verhältnisse zur Natur löst sich in dem Begriffe der Allgemeinheit (§. 553).

Der Charakter des Getheilten, der das Wesen der Baukunst ist, tritt nun nach einer weiteren Seite hervor: sie ist gleichzeitig eine vorzugsweise klare und vorzugsweise naturdunkle Kunst; in keiner der bildenden Künste tritt die in §. 551 aufgestellte und begreiflich gemachte Antinomie so bestimmt hervor. Dieß zeigt sich nun, wenn wir von den zu §. 557, 1. aufgestellten Fragen die zweite auffassen: welche Formen sucht die Phantasie für die ästhetische Aufgabe der Baukunst? wobei wir dem dort begründeten umgekehrten Gange folgen und die erste Frage, was denn die Baukunst schließlich ausdrücke, zuletzt beantworten. Es kommt hier, wie bei aller Phantasie, wesentlich das Verhältniß zum Naturschönen in Betracht; die Phantasie ruht ja auf ihm als Object, wie der zweite Theil des Systems gezeigt hat, und sie muß, wenn sie zur Kunstthätigkeit übergeht, wie der erste Abschnitt des dritten Theils nachgewiesen, dieses Object wieder vor sich nehmen, klar vor sich hinstellen und scharf anblicken. Dieß ist eine volle Diremtion, ein Gegenschlag im Bezogensein, und diese Diremtion ist es eben, die der Phantasie auf der Stufe der Architektur noch fehlt. Man sagt gewöhnlich schlechthin, sie sei nicht naturnachahmend. Versteht man unter Naturnachahmung (die Berichtigung des Begriffs der Naturnachahmung, die wir längst hinter uns haben, natürlich überall vorausgesetzt) die klare Nachbildung individualisirter Naturgebilde, so kann davon bei der Baukunst in dem Sinne allerdings nicht die Rede sein, wie bei

andern Künsten. Allein es muß auch eine unbestimmtere Form der Nachahmung geben, wo dem Künstler ein nicht Individualisirtes in der Natur, das in gewissem Sinn von ihm erst individualisirt werden soll, dunkel vorschwebt. Ein solches ist dem Baukünstler das Erdreich. Betrachten wir dieses, so bieten die Gestaltungen der Flächen, der Berge, Felsen, Höhlen eine Welt von ästhetischen Reizen dar, worin neben Farbe, Schmuck der Vegetation, Bewegung der Luft die Linien der Oberfläche an sich eine Hauptrolle spielen, wie denn auf die bestimmten ästhetischen Wirkungen der senkrechten, der wagrechten, der Bogenlinien, nachdem sie schon in §. 91 berührt, dann bei den Erscheinungen des Wassers §. 257 besprochen sind, in den von der Schönheit des Erdreichs handelnden §§. 260 ff. mehrfach hingewiesen wird. Diese Linien sind zugleich der Ausdruck allgemeiner reiner Verhältnisse des Schweren in seinen Wechselwirkungen, des Auflagerns, Stützens, Ueberspannens, und daher liegt in dem Reize der Linien auch eine gewisse Genugthuung für ein unbewußtes inneres Nachwägen eingeschlossen. Nun haben wir Th. I, S. 105 bereits auf eine ahnungsreiche Symbolik der reinen Linie hingedeutet und S. 108 auch die Baukunst in diesem Zusammenhange schon erwähnt. Was es sei, worauf diese Symbolik der Linie weist, davon ist nachher zu reden; die Wahrheit einer tieferen Bedeutung vorausgesetzt, haben wir die Aufgabe der Baukunst jetzt so zu fassen: in der unorganischen Natur zieht sich überall das Reich der Linien als Umriß der Massen in ihren statischen Verhältnissen durch, aber so, daß sie nirgends in ihrer Reinheit eingehalten sind, sondern in das Unbestimmte und Verworrene ausbiegen. Die Regel schimmert so zu sagen nur durch, das sinnige Auge des (wägend und) messend Sehenden schaut sie hinein oder, wie man will, heraus, indem ihm das chaotisch Massenhafte wie zur durchsichtigen Hülle wird, hinter der die reinen Flächen, Winkel, Kreisausschnitte u. s. w. gezogen sind. In solcher Weise ist nun eben das Auge der Baukunst thätig, sie arbeitet aus dieser Umhüllung das Reich der reinen Verhältnisse und Linien heraus und nöthigt dieselbe Natur, durch welche dieses Reich nur als ein zerworfenes und verworrenes sich hindurchzieht, es in geordneter Messung und Fügung der Masse zur Darstellung zu bringen. In diesem Sinn ist denn die Baukunst Idealisirung der unorganischen Natur. Davon hat man den unmittelbaren Eindruck, wenn man mitten zwischen rauhen Massen einem edeln Bauwerke, ja nur Trümmern desselben begegnet: „Spuren ordnender Menschenhand zwischen dem Gesträuch — diese Steine hast du nicht gefügt, reich hinstreuende Natur“ (u. s. w. Göthe's Gedicht: der Wanderer); man fühlt durchaus, daß hier etwas, wozu die unbewußte Natur den Anlauf genommen, was sie aber wie in Zerstreutheit wieder der Unordnung überlassen, durch die Spannkraft des bewußten Geistes

straff angezogen, berichtigt, vereinigt, rectificirt sei. Nun scheinen wir aber, wie schon zu §. 557, 1. angedeutet, hiedurch in einen tiefen Widerspruch zu gerathen, denn wie wir prinzipiell die Zufälligkeit als Gesetz des Schönen aufgestellt haben (§. 34), so haben wir überall nur die von der freien Linie der Individualität umspielte regemäßige Linie als schön gelten lassen (vergl. Th. I, S. 105. Th. II, S. 60. 61, ferner das von der regelmäßigen und unregelmäßigen Krystallbildung §. 265 Gesagte, endlich die Hervorhebung des individuell von der strengen Linie Abweichenden in der Pflanze §. 274, der Thiergestalt §. 287, den individuellen Formen der menschlich n Schönheit §. 331 ff.). Die Wahrheit dieses Satzes bewährt sich auch unmittelbar im Anblick regelmäßig bebauten und bepflanzten Erdreichs: die gerade Linie wirkt hier gerade unerfreulich. Aber eben diese Betrachtung wird hier auch zur Lösung des scheinbaren Widerspruchs führen. Unmittelbar in die naturschöne Landschaft eingeführt ist nämlich die reine Linie darum störend, weil sie hier eingreift in einen Zusammenhang, dessen ästhetische Bedeutung, obwohl nicht ohne Mitwirkung hindurchklingenden Linienreizes, auf ganz anderem Gebiete (bewegte Schönheit des Licht- und Luftlebens, Farbe u. s. w.) liegt. Ohne diese Einmischung in ein bestimmtes anderweitiges Schönheitsgebiet wäre sie nur ästhetisch nichtssagend, denn es bleibt bei dem, was über eine Stelle in Plato's Philebus zu §. 257 gesagt ist, daß nämlich die Linie in ihrer abstracten Regelmäßigkeit, wie sie an geometrischen Körpern vorkommt, ästhetisch bedeutungslos ist; in jener Einmischung aber bedeutet sie etwas den ästhetischen Zusammenhang Störendes, nämlich gemeine Nützlichkeit (Aecker-Theilung, regelmäßige Baumstellung in moderner Waldcultur u. dgl.). Die Kunst aber, welche jene in der unorganischen Natur angedeutete Linienwelt herauszieht und in eigenem freien Gebilde ordnend disponirt, gibt ihr auch ihre eigene Bedeutung und sie durchdringt und umgrenzt nun die Hülle eines Innern, das ethisch ist. Wo man nun sieht und weiß, daß sie die Stoffe beherrscht, die einen für idealen Inhalt bestimmten Raum umschließen, wo sie die Schaale ethischen Kernes ordnend bestimmt, da wird sie ästhetisch. Allerdings führt dieß auf den innern Mangel der Baukunst, ihre Getheiltheit nämlich, zurück, denn bei keiner andern Kunst bedarf es dieses Zuschusses eines anderweitigen, ein leergelassenes Inneres beherrschenden Gehalts. Sucht nun aber die Baukunst dieses Innere in reinen Linien auszudrücken, so übersehe man ferner nicht, daß diese abstract zu nennen sind nur gegenüber der organisch individuellen Gestalt, an sich aber von der bloß geometrischen Linie, von welcher Plato in der zu §. 257 angeführten Stelle des Philebus redet, sich dadurch unterscheiden, daß ein mit concretem Gehalte erfüllter Künstlergeist sie zusammenstellt, daß also hier von keinem abstracten, ein für allemal gültigen Kanon

von Formen und Maaßen die Rede ist, sondern die nur sich selbst gleiche Individualität im Geiste des Künstler-Individuums waltet, das nach einem innern Bilde, welches vor aller ausdrücklichen Messung vollendet vor seinem innern Auge steht, jedem schönen Bauwerk seine nur ihm eigenen Verhältnisse gibt, und daß daher der fertige Plan, das ausgeführte Gebäude zwar meßbar und durch Messung nachahmlich ist, abrr von dem blos Meßkundigen nimmermehr erfunden wäre. Da nun die Baukunst in diesem Sinne das Reich der Linie einheitlich herausbildet, so leuchtet ihre tiefe Verwandtschaft mit der Krystallbildung, der ersten Individuen-gestaltenden Thätigkeit in der Natur (§. 265) ein, wobei zunächst nicht an die engere Verwandtschaft des gothischen Styls mit derselben, sondern ganz allgemein an die Analogie der Flächen-zusammenstellenden Thätigkeit in diesem Wirken des menschlichen Geistes und in jenem Weben der Natur zu denken ist. Nicht ein Nachahmen ist es, die Formen sind ja in der Baukunst entschieden mannigfaltigere und bei aller Symetrie nicht einfach dem bloßen Gesetze der Anordnung von Flächen um eine Achse unterworfen, aber es ist der verwandte Prozeß, der auf höherer Stufe wiederkehrt: hier wie dort ein erstes Gerinnen aus dem Unbestimmten zum Bestimmten; wie das verborgene Erdleben zuerst im Krystall um einen Mittelpunct anschießend sich sammelt zur Einzelbildung, so concentrirt sich das Leben der Phantasie aus dem unbestimmten Dunkel seiner gestaltlosen Stimmung in der Baukunst zur ersten, noch abstracten Gestalt; es ist wie eine dunkle Reminiscenz an den nächtlichen Schacht der Natur, worin jenes Aehnliche sich begibt. Nun bleibt aber das geometrische Gesetz, wie es im Krystalle zuerst aufgetreten, die abstracte Grundlage auch der organischen Bildungen: es liegt der Pflanzengestaltung in ihren Zellen, Kapseln, es liegt ihrer ganzen Form als Kreistheilungsgesetz zu Grunde; reicher und mehrfach verschlungen dem thierisch (und menschlich) organischen Leibe in den Grundbestandtheilen seines Baus, im Skelett, in den unendlichen Uebergängen von Kreissegmenten, aus denen seine ganze Gestalt besteht. „Der Zusammenhang des Baustyles mit Naturbildungen beruht auf der gemeinschaftlichen Wurzel beider in der Geometrie" (Hoffstadt Goth. ABC-Buch X). In einzelnen Structurtheilen tritt nun das Vorschweben der Pflanzenbildung bestimmter hervor (Säule, Gewölbe-Rippen) und das Ausblühen in die eigentliche Nachbildung der Pflanze in den decorativen Theilen ist daher nichts Willkührliches, sondern nur der an's Licht tretende deutliche Ausdruck dieses dunkeln Zusammenhangs; da aber das Geometrische auch dem thierisch (und menschlich) organischen Leibe zu Grunde liegt, so ruft das Bauwerk unwillkührlich auch dessen Gliederbau vor das Bewußtsein: es ist ganz natürlich, daß man von Sohle, Fuß, Hals, Rumpf, Arm, Flügel, Haupt

bei einem Gebäude redet, daß man sein structives Wechselverhältniß, worin Alles gegenseitig Zweck und Mittel, also Glied ist, einen Organismus nennt, und die energischen Umsäumungen der Decoration erscheinen nun wesentlich wie Gelenke. Aber auch an das Geistesleben gemahnt dieses krystallische Gesetz des herrschenden Mittelpunctes: es ist der noch abstracte, starre Ausdruck der Einheit des Geistes mit sich in seinen Unterschieden, und wie sich der Geist in seinem Zeitleben diese Einheit periodisch markirt, so werden wir auch in der Baukunst ein System markirender, wiederkehrender Theilungen sich entwickeln sehen. Von diesen dunkel zu Grund liegenden Anklängen geht die Baukunst, nur behutsamer, im decorativen Theile zu einem eigentlichen Nachbilden auch des animalischen, ja des höchsten Organischen, des menschlichen Leibs über, das Letztere in der Säule: da diese emporschwellende Bildung überhaupt einen Eindruck macht, als wolle sie tragen, so macht der Künstler aus diesem Anklang Ernst und stellt tragende Menschengestalten als Säulen auf. Daß dieß nur sehr behutsam und sparsam geschehen darf, muß schon hier ausdrücklich hervorgehoben werden, weil es ein Vorgriff ist in das Reich der eigentlichen Individualität, welche ja übrigens in der Baukunst nur so anklingen soll, wie die Erde als Niederschlag des Urstoffs, aus dem alles Lebendige wurde, als Urkeim des Lebens uns an dieses Leben als wirkliches Dasein dunkel gemahnt. Wie aber nur die ganze Landschaft mit Licht, Luft, Wasser, Pflanze, Thier und Mensch uns dieses Dasein wirklich vorführt, so erwartet auch die Baukunst ihre Ergänzung durch das Götterbild, durch den eintretenden Menschen, und bleibt daher verhältnißmäßig immer eine arme und abstracte Kunst; doch übersehe man nicht, daß auch die Mitwirkung der wirklichen Landschaft wesentlich und bleibend zum Werke der Architektur gehört, da es ja, was noch besonders herausgestellt werden wird, immer auf einen bestimmten Ort berechnet ist, dessen Linien mit den seinigen immer irgendwie individuell, d. h. in jedem einzelnen Bauwerk eigenthümlich, sich zusammenbauen: hier fügt sich denn selbst der Reiz der im eigentlichen Sinn frei spielenden Linie, des Lichts, der Luft, der Pflanzen, der umflatternden Vögel, der wandelnden Thiere und Menschen dem streng gemessenen Ganzen an. — Schließlich ist nun leicht zu zeigen, wie jene Antinomie zwischen der streng klaren Verständigkeit und dem Naturdunkel in der Baukunst sich löst: das Dunkle liegt in jenem tastenden Suchen der Phantasie nach Formen, die nur verhüllt durch die Natur hindurchgehen und in keinem klar gegenüberstehenden Objecte der Nachbildung gegeben sind: es sind nicht individualisirte, sondern durch das individuelle Leben nur allgemein sich hindurchziehende Formen; sobald sie nun gefunden und in einem innern Bilde zusammengestellt sind, unterliegen sie eben, weil sie nur allgemein sind, der strengen, nüchternen Messung. Das

Gemeinschaftliche für beide Extreme ist also der schon in §. 553 aufgestellte Begriff der Allgemeinheit.

§. 559.

Als ein beziehungsweise unbewußter erscheint aber der Geist der Baukunst auch in dem Sinne, daß hier die Phantasie des Einzelnen, wie sie in ihrer Beziehung zur Natur näher von der örtlichen Landschaft dunkel bestimmt wird, so auch unmittelbarer und unwillkührlicher, als dieß nach der Auseinandersetzung dieses Verhältnisses zu §. 379, in §. 384 und §. 416 ff. in anderen Künsten der Fall sein wird, von der allgemeinen Phantasie durchdrungen ist, daher diese Kunstform als ein besonders mächtiger Ausdruck des gesammten äußern und innern Lebens der Nationen erscheint, also Styl vorzüglich in der Bedeutung von §. 529 und 530 entwickelt.

Es ist gewiß keine gesuchte Deutung, wenn man, ganz abgesehen von jenem allgemeinen Vorschweben der unorganischen Natur, so wie von dem bestimmten Nachbilden einheimischer Pflanzen im Ornament, eine dunkle Einwirkung der örtlichen landschaftlichen Formen auf die architektonische Phantasie findet. Den Orientalen schwebten in ihrem Drang nach der Höhe sichtbar die kühnen Felsen vor, die aus der Mitte ihrer Gebirgszüge nadelförmig emporsteigen, in ihren unterirdischen Bauen die großen Höhlen ihrer Felsgebirge, dem Aegyptier in seinem stumpf dachlosen Bau die kahlen Plateau-Bildungen seines Gebirges, allem orientalischen Bau der in §. 278 geschilderte Pflanzentypus, den Griechen und Römern die ruhig groß hingestreckten, sanft geschwungenen Formationen ihres Landes, der Pflanzentypus §. 279, den Letzteren im Kuppelbau spezieller ihre Pinien, den nördlichen Völkern in der gothischen Architektur ihre zackigeren Gebirge, der Pflanzentypus §. 280, ihre pyramidalen Tannen und Fichten, im Ornament die eckige Verzweigung und Nadeltheilung dieser Holzarten, in den reichgerippten Wölbungen die Verästung ihres Laubholzes, das Laubdach ihrer Wälder; man darf nur nie an ein absichtliches Nachahmen denken und vollends nicht reden, als ob sie so eben aus den Wäldern als Halbwilde hervorgekrochen jene Spitzbogengewölbe ausgeführt hätten. In der localen Natur nun bildet sich auch der bestimmte Volksgeist aus. In der Phantasie des besonders begabten Einzelnen ist immer die Frucht der Gesammtkünste eines Volks und Zeitalters zusammengefaßt (§. 423), aber die ganze Lehre von der Phantasie hat gezeigt, daß der einzelne Genius das instinctmäßige Gesammtproduct der Phantasie erst zur klaren Gestalt herausarbeitet. In der Baukunst jedoch ist die Selbständigkeit dieses Acts geringer, als in jeder andern Kunst; der Styl im

Sinne von §. 527, als Styl des einzelnen Meisters, tritt in den Hintergrund, man fragt bei Bauwerken wenig, fast so wenig, als bei dem Volksliede, nach dem Namen des Meisters; vielmehr, wie der Dichter des Volkslieds nur „der Mund der Sage ist", so der Baukünstler nur das Organ einer allgemeinen Stimmung, Auffassung, eines allgemeinen socialen, ethischen, politischen, religiösen Zustandes. Vom Styl ist daher hier nur in der provinziellen, nationalen und ganze geschichtliche Perioden umfassenden Bedeutung des Worts die Rede, und die Hauptstyle der Epochen, Völker sind aus schrittweisen Entwicklungsstufen entstanden, worin der Beitrag des Einzelnen gar nicht gezählt wird. Es handelt sich von der „Gesammtheit eines kunstthätigen Geschlechtes" (s. Bötticher a. a. O. Excurs I, S. 40 und die dazu angeführte Stelle aus Schinkels Vorbildern f. Fabr. u. Handw.), und „man kann von der Architektonik, welche so recht eigentlich die gesammten geistigen und äußerlichen Interessen, das innerste Bewußtsein wie die physische Lebensthätigkeit eines Volksstammes umfaßt, vornehmlich sagen: daß sie vor allen andern Erscheinungen ein eigentliches Kriterion seiner geistigen Potenz und ethischen Bildungsstufe gewinnen läßt". Diese Auffassung enthält zugleich, daß überhaupt der ganze Uebergang der Bauthätigkeit von dem Dienste des Bedürfnisses zur Höhe der freien Kunst vermittelt ist durch die Ausbildung des Gesammtlebens; das Gesammtbewußtsein gibt ihr den begeisternden Inhalt, vergl. Schleiermacher Vorl. über d. Aesth. S. 438 ff.

§. 560.

1. **Wie die bildende Kunst dem Naturschönen überhaupt (§. 551), so entspricht demgemäß die Baukunst der unorganischen Schönheit. Sie ist daher wesentlich auch durch die Rücksicht auf die Stellung ihres Werks zu seiner Umgebung gebunden. Wie das Erdreich für das organische Leben, so ist sie Unterlage und Versammlungsstätte für alle Künste. Sie ist nothwendig**
2. **die älteste Kunst, Urkunst. Sie fordert große Massen und ist in ihrer Wirkung wesentlich erhaben, was einen Gegensatz des Anmuthigen und Erhabenen innerhalb dieser Bestimmtheit keineswegs, wohl aber das Komische ganz ausschließt. Ihr ganzer Charakter ist monumental.**

1. Der erste Satz bedarf nach dem Bisherigen keiner Erläuterung. Beizufügen ist nur noch die wesentlich bezeichnende Analogie, daß der Bau durch seinen Grund im wirklichen Boden wurzelt, was allerdings zugleich auf die Analogie mit der fest an den Boden geketteten Pflanze hinweist, in deren Reich ja die Baukunst vornehmlich hinübergreift. Diese Bindung an die unorganische Natur macht sich ferner wesentlich in der nun aus=

drücklich hervorzuhebenden nothwendigen Rücksicht auf die äußere (landschaftliche, oder zwar selbst architektonische, aber hier wie landschaftliche Natur wirkende und jedenfalls mit wirklicher Landschaft, Bäumen, Hügeln, Luft und Licht zusammengehörige) Umgebung geltend. Was in §. 552, a. von aller bildenden Kunst ausgesagt ist, daß sie auf die Umgebung zu berechnen sei, gilt in diesem Grade von keiner andern; der ganze Charakter des Gebäudes muß mit der umgebenden Natur in ihrem weiteren Umfang stimmen, so soll z. B. kein griechischer Tempel in nordischer Natur stehen (Walhalla); es muß mit dem Benachbarten und Nächsten sich gut gruppiren und ebensosehr von ihm absetzen; die Linien müssen sich harmonisch begegnen. Man denke an die herrlichen Stellungen griechischer Tempel und Theater auf Bergen, am Meere, in Hainen. — Der Begriff einer ersten Thesis für den Fortgang zu den weitern Künsten, wie wir durch ihn in §. 553 den Uebergang zur Baukunst gemacht haben, erhält nun die reale Bedeutung, daß diese Kunst, wie die unorganische Natur allem Lebendigen Boden und Wohnung bietet, wie die Pflanze als schattender Baum und Wald für Thier und Mensch eine schützende Stätte öffnet, so die Unterlage und Versammlungsstätte für alle Künste ist. Am nächsten und strengsten gilt dieß von der Sculptur, deren menschlichem Ebenbilde, dem Inbegriff aller organischen Wesen, sie die Basis oder zugleich die ideale Behausung gibt, die Malerei bedarf ihrer Wände, die Musik durchtönt ihre Hallen, die Dichtkunst ist unabhängiger, aber ihre höchste Form, das Drama, bedarf ihrer zur Herstellung eines Raums, worin der Weltschauplatz künstlerisch abbrevirt ist. Jener Begriff einer Voraussetzung, einer ersten Thesis erhält nun aber auch die weitere bestimmte Anwendung, daß die Baukunst ebenso, wie der Planet zuerst das feste Gerüste und die Massen schuf, welche den höheren, individuellen Bildungen als ihre Stätte dienen sollten, die erste, älteste, ursprüngliche, die elementare Kunst ist. Nach der Seite des hervorbringenden Geistes wendet sich dieß so, daß der Mensch den schweren Stoff zuerst in dieser allgemeinsten, noch äußerlichen und abstracten Weise umbildend bewältigen mußte, ehe er ihn zum wärmeren Bilde der organischen Gestalt umzuschaffen und in steigender Durchdringung immer mehr in reinen Schein aufzulösen vermochte. Was dabei die Schwierigkeit der Zeitfolge in der Ausbildung der Musik und Poesie betrifft, so vergl. die vorläufige Andeutung zu §. 533, 1 und 550. Am klarsten stellt sich das Verhältniß im Mittelalter heraus, das in keiner Kunst entfernt eine so vollendete Form hervorbrachte, wie in der Baukunst (vergl. Schnaase Gesch. d. bild. Künste Bd. IV, Abth. I, S. 117); das Mittelalter gibt aber darin ein Bild der ganzen Kunstgeschichte und fängt wieder da an, wo einst der Orient angefangen. Hier findet noch eine wesentliche Ergänzung, was in §. 559 von der Baukunst als einer vor-

nehmlich stylvollen Kunstform gesagt ist. Diese Kunst hat nämlich nicht nur Styl im strengsten historischen Sinne des Worts, sondern der Styl für alle, auch für die nur anhängenden Künste geht vorzüglich von ihr als der elementaren, primitiven Kunst aus. Sie gibt den Ton an für die Auffassungsweise aller Künste, und hat ein Zeitalter keinen Styl in den übrigen Kunstformen, so wird man auch finden, daß es vor Allem keinen eigenen Baustyl hat. Wie die Griechen bauten, so bildeten, malten, musicirten, dichteten sie, ebenso das Mittelalter, ebenso die Zeit der renaissance. Der Baustyl namentlich drückt die Grundstimmung einer ganzen Zeit aus; wo er fehlt, da fehlt es an einer positiven Grundstimmung.

2. Es wäre zunächst das Erhabene des Raums (§. 91. 92), was durch die der Baukunst wesentlichen großen Massen in Wirkung tritt, denen gegenüber der einzelne Mensch sich immer zunächst als kleiner Punkt, verschwindenden Schatten fühlt, um erst in einem weitern geistigen Acte sich wieder zum Bewußtsein seiner geistigen Größe aufzuschwingen. Dieß ist nun aber natürlich ein Anderes in der Kunst, als in der Natur. Es kann zwar auch in der Kunst sowohl ein unförmliches, als ein maaßvolles Erhabenes (§. 87) geben, die Malerei z. B. stellt wildes Gebirge so gut wie edelgeschwungenes dar, nur daß natürlich auch das Unförmliche hier vom störend Zufälligen, vom unförmlich Unförmlichen gereinigt wird; wirft sich aber eine ganze Kunst auf das durch Größe der Massen Erhabene, nicht um es zusammen mit lebendiger Umgebung (Luft, Licht u. s. w.) in einem farbigen Scheine nachzubilden, sondern um schwere Massen ordnend selbst zu thürmen, so muß sich das Ganze des Kunst-Ideals auf diesen Einen Punkt werfen, das Massenhafte muß innerhalb seiner selbst idealisirt, also von allem Unförmlichen gereinigt und es muß tiefere Bedeutung, als die des blos räumlich Erhabenen, hineingelegt werden. Vorläufig leuchtet ein, daß diese tiefere Bedeutung die Idee einer Urkraft sein müsse in einer nähern Bestimmtheit, welche nachher zu suchen ist. Erhaben ist also die Baukunst nicht bloß durch die Größe der Massen, sie wird es auch nicht sein durch jene, dem Unförmlichen Raum lassende, Hinweisung auf ungeheure Revolutionen des Erdkörpers, wie dieselbe in §. 260 den Gebirgsmassen beigelegt ist, sondern sie wird ein geordnetes Wirken jener Urkraft andeuten. Dennoch bleibt die Größe der Massen immer das, was den Eindruck in seiner Grundlage bestimmt. Innerhalb dieses allgemeinen Charakters der Erhabenheit muß nun aber, wenn man Gebäude nur mit Gebäuden vergleicht, ein Gegensatz der ruhigen Schönheit bis zum Niedlichen hin und des Erhabenen, des Wilden und Starken, und wieder des Prächtigen und finster Gewaltigen u. s. w. möglich sein. Daß das Komische in der Architektur ganz ausgeschlossen ist, wurde schon zu §. 404

bemerkt. Dieß folgt von selbst daraus, daß diese Kunst das Gebiet des persönlichen Bewußtseins nicht betreten kann. Architektonisch Widersinniges, wie schiefe Thürme, die wir schon angeführt haben, die Schnörkel des Rokoko u. dgl., verdankt seine Entstehung meist dem Aberwitze, die Komik in diese Kunst einführen zu wollen. — Das Erhabene bestimmt sich nun hier näher als Charakter des Monumentalen. Man erinnere sich, daß wir in §. 527 den Styl des wahren Meisters überhaupt monumental genannt haben wegen der über den Wechsel des Augenblicks erhabenen Großheit der Formen; dieß gilt natürlich noch gewisser vom nationalen Styl und vom Styl als Ausdruck ganzer Perioden. Erwägt man nun nicht nur, daß die Baukunst in ihrer Fügung großer und schwerer Massen besonders streng alles Dünne, Kleinliche, Unwesentliche abweisen muß, und verbindet man damit, was in §. 559 gesagt ist: daß sie weit weniger den Geist des einzelnen Künstlers, als den der Nationen und Zeiten ausspricht, und daher Styl vornehmlich in jenem gewichtigeren Sinn entwickelt, so ist der Begriff des Monumentalen für diese Kunst zwiefach begründet, und wenn wir schon zu §. 527 Th. II, S. 125 die allgemeinen Merkmale des Styls im Begriffe des Architektonischen zusammengefaßt haben, so geschah dieß, weil man jede Eigenschaft der Kunst überhaupt mit dem Namen derjenigen besondern Kunstform zu bezeichnen pflegt, welche diese Eigenschaft vorstechend entwickelt. In den großen Werken der Baukunst steht ein ehrwürdig fest Begründetes vor uns, die Geschlechter der Menschen umschweben wie verschwindende Schatten diese gewaltigen Zeugen des Volks- und Zeitgeistes, welche die Massenthürmende Gemeinthätigkeit aufgerichtet hat, um über Jahrhunderte, Jahrtausende hinaus zu verkünden, was sie geahnt, gewollt und gekonnt. Auch das äußerliche Moment, daß zur Ausführung großer Bauten viele Menschenhände nöthig sind, ist dem Bewußtsein des Zuschauers gegenwärtig und wirkt zu diesem Eindruck mit. Endlich folgt aus den dargestellten Eigenschaften von selbst, daß die Baukunst die stabilste, conservativste Kunst ist, die sich zu Neuerungen am langsamsten entschließt.

§. 561.

Durch ihre so beschaffenen Formen vermag die Baukunst den Gehalt, für 1.
den sie den idealen Raum herstellt, nur anzudeuten. Sie ist daher symbolische Kunst und als solche kann sie Bestimmteres nicht aussprechen, als die Ahnung ursprünglichen Wirkens der bauenden Weltkraft, wie solche den Völkern in einem, ihrer eigenen geschichtlichen Lebensform entsprechenden, Bilde vorschwebt. Das 2.
Subjective der bloßen Ahnung, was mit dem abstract Allgemeinen im Wesen

dieser Kunst zusammenfällt, steht mit dem Grundcharakter der strengen Objectivität nicht im Widerspruch.

1. Nun erst, am Schlusse dieser allgemeinen Darstellung des Wesens der Baukunst, gehen wir an die erste der zu §. 557, 1. aufgestellten Fragen: was drückt die Baukunst aus? Der §. beantwortet diese Frage zunächst dahin, daß sie nur ein Unbestimmtes, Allgemeines, Geahntes ausdrücken könne, und bestimmt daher das Verhältniß zwischen dem Inhalt und der architektonischen Formenwelt, soweit wir sie nun kennen gelernt haben, als ein blos andeutendes, symbolisches. Symbolisch ist alle Baukunst, nicht blos die im engeren Sinn so zu nennende, deren Einführung in der Anm. zu §. 554 in das Geschichtliche verwiesen worden ist. Die nicht mehr im engeren Sinn symbolische Baukunst ist die dienende §. 555, 1. Diese hat nun zwar ihre Bedeutung, das Wort ihres Räthsels, in der Bestimmung des innern Raums gefunden, den sie umschließt: der Gott, sein Bild im Marmor oder im Bewußtsein der andächtigen Gemeinde, ist das Wort dieses Räthsels; die wahre Baukunst will nicht für sich sprechen. Allein sie will doch den Geist des ihr Inneres erfüllenden Wesens eben in ihren Formen auch verkündigen. Sie will sich zu ihm nicht verhalten wie der Leib eines Individuums zu seinem Geiste, die reife Baukunst weiß, daß sie das nicht vermag; aber sie will sich zu ihm verhalten wie das Kleid zu dem Leibe des Geistes, man soll dieser Hülle ansehen, daß es ein Tempel, eine Grabstätte des Hingegangenen u. s. w. ist, was der Anschauende vor sich sieht. In diesem Sinne muß sie doch auch für sich auf ihre Weise sprechend sein, wie die Rüstung, das Gewand eines Helden, das seine wahre Bedeutung nur hat, so lang er es trägt, doch auch als abgelegte Hülle sein Bild hervorruft. Diese Sprache kann freilich ebenso nur eine sehr unvollständige sein, wie dieses Gewand uns nur ein unbestimmtes Bild seines abwesenden Trägers gibt; sie wird vom Concreten, das die Natur, das bestimmte Bewußtsein der andächtigen Gemeinde von ihrem Gott hinzubringt, nur das Allgemeine, einen gewissen Ton, das Stimmungs-Element ablösen und für sich herausnehmen, um es zum Ausdruck zu bringen. Man unterscheide also zwei Beziehungen. Nach der einen braucht die Baukunst für sich nichts zu sagen, sie findet ihre Ergänzung in dem concreten Kerne, der ihren Raum, ihr Inneres einnimmt, dem Gotte: dieser spricht für sie und sie verhält sich zu ihm nur hinüberdeutend, andeutend. Aber ebendieß Andeuten ist doch ganz ihr eigenes Geschäft, das ihr Niemand abnehmen kann. Wenn wir nach dieser zweiten Beziehung von ihr aussagen, sie müsse doch auch für sich sprechend sein, so ist der Begriff des Sprechens allerdings in ganz weitem Sinne zu nehmen. Alle bildende Kunst ist nur uneigentlich sprechend

(vergl. §. 550); diese uneigentliche Sprache ist jedoch bei den übrigen stummen Künsten, die in der concreten Form der Individualität concreten Sinn niederlegen können, eine sehr bestimmte, bei der Baukunst aber, die nur über abstracte Formen verfügt, eine unbestimmte. Beide Beziehungen nun, deren erste wir mit der geistigen Linie, die uns eine zeigende Hand nach dem gezeigten Gegenstande führen heißt, deren zweite wir mit dem Bilde dieser Hand selbst vergleichen, fassen sich in dem Begriffe des Symbolischen zusammen. Wir haben den Begriff des Symbols §. 426 in der Geschichte der Phantasie aufgeführt. Soll nun das Symbol außer seiner Stelle in der Phantasie des Alterthums auch bleibende Bedeutung behaupten, so muß allerdings eine gewisse Veränderung in seiner Natur vor sich gehen und zwar eine so starke, daß es zweifelhaft wird, ob man den Namen belassen kann, daher wir hier geringen Werth auf diese Bezeichnung legen. Man sehe zu, wie oder ob das Wesentliche des Symbols (§. 426, a.) in einer Zeit sich behaupten kann, die jener unreifen Vorstufe, ja auch dem Mythischen überhaupt entwachsen ist. Bleiben wird die unbestimmte Weite der auszudrückenden Idee, denn jedes Zeitalter wird hinter seiner Welt klar entwickelter Anschauungen und Gedanken eine Welt dunkler Ahnungen zurückbehalten. Verschwinden aber wird das bewußtlose Verwechseln des Inhalts dieser Ahnungen mit einem sinnlichen Objecte. Soll nun etwas dem Symbolischen Aehnliches als Ausdruck für jene dunkle Welt allgemeiner Vorstellung bestehen, so wird es dennoch keineswegs das allegorische Verhalten sein können, was etwa an die Stelle dieser dunkeln Verwechslung träte; denn in der Allegorie ist der Gedanken-Inhalt ein ganz bewußter, man denkt sich wenigstens ganz bestimmt ein Wort, wenn auch dessen Sinn ein sehr confuser ist, und man sucht absichtlich hiefür eine durch Vergleichungspunkte bezeichnende Form. Es ist zu §. 444 gezeigt, wie dieß von der Schönheit völlig abführt; wenn also die Baukunst ihren ästhetischen Charakter behaupten soll, so kann von diesem Verhalten gar nicht die Rede sein. Wir werden allerdings eine Auslegung der Baukunst kennen lernen, die nicht symbolisch, sondern allegorisch zu nennen ist, aber auch jenen Charakter völlig zerstört. Geht nun die ursprüngliche Symbolik nicht in dieses frostige bewußte Verbergen eines Gedachten in ein äußerlich analoges Bild über und soll sie doch aufhören, das zu sein, was sie in einem dunkel verwechselnden Völkergeiste war, so bleibt eben nur ein frei ästhetisches Spiel des Andeutens eines unbestimmt Geahnten, das sich neben dem klar Gedachten (der zweckmäßigen Bestimmung des Gebäudes) hinzieht, und hiefür haben wir eigentlich keinen Terminus, da es im strengen Sinn auch nicht symbolisch ist. Es wird nicht wie der Apis, Lotos, wie der schwarze Stein der Araber, der Tempel verehrt, als wäre er um gewisser **tertia comparationis** (Größe, Zahlenverhältnisse

u. s. w.) willen der Gott selbst, d. h. ein wirklicher heiliger Inbegriff der weltbauenden Urkraft; der Gott wohnt nur in ihm, aber die Formen des Baues rufen in die Seele des Anschauenden ein freies Bild der weltbauenden Thätigkeit des Gottes hervor, wie sie in der Stimmung einer Zeit, eines Volks aufgefaßt wird. Hiemit ist das Wesentliche ausgesprochen, was näher zu bestimmen sehr schwer ist. Zunächst ist wieder aufzufassen, was in §. 557 über die Aufhebung der Schwere innerhalb ihrer selbst, über den Rhythmus der Linien und Verhältnisse gesagt ist: schwungvolles Leben tritt in die Verhältnisse des Schweren ein, die bewegungslosen und stummen Massen scheinen sich nun zu bewegen, die Linien steigend, wagrecht hinfließend, in Kreisen sich schwingend, sich fliehend und findend, den Raum zu durchlaufen; ja es ist, als ob das Ohr ein Klingen und Hallen vernähme, das von diesen Bewegungen ausgienge, wodurch selbst dieser härtesten, sprödesten unter den stummen Künsten die Zunge sich löst. Wirklich war diese Massenfügung ja einmal nicht vorhanden, stieg lebendig vor dem Auge des Künstlers auf, lief durch seinen Griffel als Entwurf über das Pergament und ward in der technischen Ausführung. Die Massen des unorganischen Erdreichs haben sich einst ebenso in wirklicher Bewegung erst aufgebaut, der Planet hat in bewegter Gährung sich zur Wohnung der Lebendigen gestaltet und dieser Prozeß wiederholt sich durch das nachzeichnende Auge in der lebendigen Phantasie. Ist nun die Baukunst ihrem Wesen nach die Kunst der Idealisirung des unorganischen Stoffs (§. 558), so ergibt sich jetzt in bestimmterer Betrachtung, daß sie das ideale Bild der Urverhältnisse seiner Fügung im Bau des Erdkörpers hinstellt und dadurch eine Ahnung des Weltbaus erweckt, jener ursprünglichen Wirkung des Weltwesens, welche in der Ordnung ihres Schaffens auch die organischen Wesen gebildet und die ersten Anklänge dieser höheren Bildung in jener ersten Massenfügung, dann bestimmter im Krystalle vorgebildet hat. Es gilt auch von der Architektur als einer auf der Geometrie ruhenden Kunst, was Herder (Aelt. Urk. d. Menschengeschl. Th. I, S. 203 ff.) von dieser gesagt hat: sie sei eine Kunst zum Ausdruck unsichtbarer Weltkräfte; man darf auf sie anwenden, was der Dichter seinem Faust bei dem Anblick des Mikrokosmus in den Mund legt:

Wie Alles sich zum Ganzen webt!
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und niedersteigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!

Die Baukunst will uns sagen: die reinen Urformen, aus deren unendlicher Verbindung auch die organischen Gestalten bestehen, ziehe ich heraus aus der unorganischen Masse, wo sie unbestimmt angedeutet liegen

und zeige durch eine freie krystall-ähnliche Verbindung derselben, was Alles aus ihnen werden kann. Das ist der geheimnißvoll hohe Reiz, der in diesen klaren, scharfen Umrissen, diesen solid gestreckten Massen mit den kräftigen Schlagschatten, diesen reinen Gegensätzen und Lösungen dieser Gegensätze ruht; es ist das andeutende Schema des Kosmos in seiner innern Unendlichkeit, was aus dieser Sättigung der Gegensätze des Schweren und Stützenden, des Senkrechten und Wagrechten, des Anstrebenden und Abschließenden hervorspringt. So bestimmt jene Formen sind, so bleibt das Bild einer ordnenden Urkraft, das sie andeuten, verglichen mit individueller Lebensnachbildung, allerdings immer unbestimmt; der Grieche drückt z. B. mit seinen Stylen nicht das Wesen der verschiedenen Gottheiten aus, in Jonien herrscht der jonische, in Griechenland, Großgriechenland, Sicilien der dorische Styl vor; das Ornament, insbesondere Sculptur und Malerei, in vielen Fällen die Stellung des Tempels (für Bacchus bei den Theatern, Herkules bei den Gymnasien u. s. f.) muß erläuternd hinzutreten. Diese unbestimmte erste Formbestimmung der Idee, welche demnach das Wesen der Baukunst ist, würde nun aber viel zu abstract verstanden, wenn man dabei die national geschichtliche Bedeutung (§. 559) aus dem Auge verlöre, die ihr innerhalb des Unbestimmten doch nähere Bestimmtheit gibt. Die Völker geben in ihren Baustylen das Bild des Kosmos, wie er ihnen erscheint. Nach demselben dunkeln Schema haben sie ihre Gesellschaft, ihren Staat gegliedert, alle ihre Culturformen bestimmt und zugleich mit jenem makrokosmischen Bilde spiegelt daher ihr Baustyl die Grundzüge der Organisation ihres Lebens. Wie der Grieche sein Volksleben zu maaßvoll gebundener Freiheit ordnet, wie er in schöner Natursittlichkeit der Mutter Erde treu bleibt, in derselben heitern Harmonie weltbauend stellt er sich seinen Gott vor und stellt er ihn in seinem Baue dar; wie der Geist des Mittelalters die einzelnen Kräfte der Gesellschaft zu harter, dorniger Selbständigkeit, aber auch zu heiterem Spiele entläßt und doch in Corporationen zusammenschließt und in gemeinsamem Schwung alle emporreißt, in derselben Weise gliedert er sich ein ideales Bild des göttlichen Weltbaus in seinen Domen. Bestimmter, als in diesen Bemerkungen geschehen, vermögen wir diese dunkeln Beziehungen nicht zu fassen. Die bekannten Deutungen, welche in den Figuren und Zahlenverhältnissen bestimmte Begriffe der Metaphysik und Dogmatik ausgesprochen finden, sind nicht mehr symbolisch, sondern enthalten eben jene allegorische Auffassung, die wir vorhin abgewiesen haben. Stieglitz z. B. (Gesch. d. Baukunst §. 6 ff.) findet in der Linie die Ur-Einheit, im rechten Winkel als Bild der Kraft und Gegenwirkung den Grund aller Gestaltung, im Dreieck das Erzeugte, den Logos ausgedrückt u. s. w.; eine Mystik, die denn zugleich Mystik der Zahl als des

arithmetischen Ausdrucks der Verhältnisse ist. Für das Mittelalter benützte man natürlich, was von Geheimlehren der Bauhütten überliefert wird. Es ist unklar, wie Stieglitz (a. a. O. §. 8) die Grundfiguren in dieser Deutung als Quelle alles Aesthetischen in der Kunst bezeichnen kann, da ja nach diesem allegorischen Schema jeder nur Meß- und Zähl-Kundige einen Tempel entwerfen könnte; man kann aber, wie wir schon zu §. 558 gesehen, das architektonische Kunstwerk nachmessen und nachzählen, ohne daß man es darum hätte erfinden können. Die Allegorie ruht auf dem Interesse der Wahrheit, nicht Schönheit, sie ist streng genommen gar nicht ästhetisch (vgl. §. 444 Anm.). Der näheren Prüfung solcher Auslegungen enthebt uns die gründliche Erörterung Schnaases (Gesch. d. bild. K. Bd. VI, Abth. 1, S. 287 ff.).

2. Die Baukunst stellt nichts dar, was von der Urkraft, von deren Schaffen sie doch ein Bild geben will, so geschaffen wäre. Es ist das Bild einer Ahnung, was sie gibt, und wie umfassend, alles Sein zusammengreifend, zugleich die Formen des Völkerlebens spiegelnd diese Ahnung sein möge, sie ist als solche doch zunächst nur ein Subjectives. Diese Kunst erscheint so als der Ausdruck einer ersten, nur allgemeinen künstlerischen Stimmung, die noch nichts Bestimmtes (im eigentlichen Sinne individuell geschlossener Gebilde des Lebens) gibt, sondern sich nur in Verhältnissen niederlegt, die sie einem Stoffe leiht. Das Subjective fällt also zusammen mit der Allgemeinheit und Abstractheit der Baukunst, vgl. §. 553. 558, und dieß scheint zu einer Auffassung zu führen, welche einen ganz andern Gang, als den unsrigen, begründet. Es ist dieß die von Solger als Eintheilungs-Grund geltend gemachte Ansicht, die wir zu §. 542 angeführt haben: wie die Poesie allen übrigen Künsten als Kunst der reinen Thätigkeit der Idee gegenübersteht, so wiederholt sich in der Gruppe der letzteren die Nothwendigkeit, daß das künstlerische Bewußtsein in seiner reinen Allgemeinheit gegenüber den Kunstformen, welche die Idee in bestimmte, individuelle Körper einschließen, als eine eigene Kunst-Art hervortrete; als Ausdruck dieses allgemeinen Bewußtseins stellt sich denn die Baukunst neben die Plastik, die Musik neben die Malerei. Wir könnten immerhin von der übrigen Abweichung in der Gesammt-Eintheilung der Künste absehen, das aber aufzunehmen genöthigt scheinen, daß die Baukunst allen andern Künsten nicht als die am strengsten objective, sondern vielmehr als die nur erst subjective, nur erst ahnende und diese Ahnung blos in Verhältnissen des Stoffes niederlegende Kunstform die Vorhalle zu allen andern bilde. Allein das Entscheidende ist der Inhalt jener Ahnung: dieser ist nichts Anderes, als das wirklich objectiv Allgemeinste, allem Leben zu Grund liegende Bildungsgesetz in seiner ursprünglichsten Form,

der raumerfüllenden, und das Subjective daran, das blos Geahnte, ist eben ein Reflex dieses Gesetzes im Gemüthe; der Punkt im allgemeinen Naturleben, wo die Individualisirung des Elementarischen sich in der Achsen-Anschießung des Krystalls vorbildet, wiederholt sich in der geistigen Sphäre der Phantasie und gibt sich sein Nachbild in deren Werk. Es bleibt also bei der Bestimmung der strengen Objectivität und bei unserem Eintheilungsprinzip.

β. Die einzelnen Momente.

§. 562.

**In ihre einzelnen Momente auseinandergelegt hat diese Kunstform zuerst 1.
das Material, aus dem sie schafft, darauf anzusehen, daß es nicht nur fest,
hart, haltbar sei, ohne bis zu einem den monumentalen Eindruck aufhebenden
Ueberschuß der Kraft über die Masse fortzugehen, sondern auch, daß es freie
Theilung zum Zwecke jeder Massenfügung zulasse, der künstlerischen Bear-
beitung der Oberfläche und Ausführung des Decorativen die entsprechende
Textur darbiete und endlich sowohl durch diese, als auch durch den Farbenton
die der Baukunst und ihrer einzelnen Aufgabe entsprechende ästhetische Wirkung
hervorbringe. Nach diesem Maaßstabe sind das Holz, die natürlichen 2.
Stein-Arten, der aus Thon künstlich gebildete Stein und das Eisen
zu beurtheilen.**

1. Die bisherige allgemeine Entwicklung des Wesens der Baukunst ist nun bestimmter nach ihren einzelnen Momenten auseinander zu legen. Zuerst kommt das Material in Betracht. Die Festigkeit, Härte, die Cohärenz als die Eigenschaft, worauf die Trag- und Haltkraft beruht, sind Bedingungen des Materials, welche zunächst nur die handwerksmäßige Seite der Baukunst angehen. Doch stehen auch sie schon mit der ästhetischen in einem untrennbaren Zusammenhang, denn die verschiedene Kraft des Materials kann ein ästhetisches Motiv im weitesten Sinne d. h. Bestimmungsgrund zu verschiedenem Style, aber auch im engeren Sinne d. h. Quelle fruchtbarer Gedanken im einzelnen Zweig oder Kunstwerk werden, sie kann im Gegentheil auch ein ästhetisches Hinderniß sein. Die Rücksicht auf diese Grundbedingungen muß sich daher auch durch das Folgende hindurchziehen. Was den „Ueberschuß der Kraft über die Masse" betrifft, s. Anm. 2. Der §. stellt nun drei nähere, vom Mechanischen in das unmittelbar Aesthetische überleitende Bedingungen auf. Die erste ist die der freien Massenfügung; der Stoff soll sie zulassen, aber der bearbeitende Mensch muß auch ihre Nothwendigkeit erkannt, die er-

forderliche Behandlung gelernt haben. Durch dieses Gesetz wird jede Bauthätigkeit, die den gewachsenen Felsen stehen läßt und entweder aushöhlt, um nur ein Inneres zu schaffen, oder ausspart und nun von außen und innen bearbeitet, einer unreifen Vorstufe zugewiesen, denn sie ist von ihrem Material im Grundplane, in der ganzen Anordnung, vor Allem in Gestaltung der Decke, in allen Einzelheiten ebenso abhängig, als sie auf der andern Seite zu jeder Willkühr verführt wird. Von jener Belebung des statisch Wirkenden, die in §. 557 dargestellt ist, kann nicht die Rede sein, wo die Gegensätze des Tragenden und Getragenen überhaupt nicht da sind, weil kein getrenntes Material in gegensätzliche Wechselwirkung tritt, sondern Wand, Stütze, Dach in der Continuität des Naturproducts fortlaufen. Es ist hier das Prinzip der Baukunst, die Idealisirung der unorganischen Natur (§. 558) noch nicht entwickelt, weil der Mensch nur an der stehen gelassenen unorganischen Natur thätig ist, nicht Theile derselben ablöst, um sie ihr in freiem Aufbau entgegenzustellen. Statt der entfernten Analogie mit ihr, mit Felsen, Gebirge herrscht noch das Verwachsensein mit ihr. Wie innig damit die tiefere ästhetische Wirkung zusammenhängt, zeigt sich aus dem Eindrucke solcher Höhlen- und Fels-Tempel: sie rufen wohl auch die Ahnung der bauenden Urkraft hervor, aber nicht als einer lichten, geistigen, sondern als einer dunkeln, blinden, düstern. Die nächste Stufe ist die Anwendung großer, unbehauener Steinblöcke, aus denen die Haupttheile eines Gebäudes, Wand und Decke, je aus Einem Stücke bestehend, zusammengefügt werden. Die Glieder fangen an, sich zu lösen, aber die bauende Hand ist noch von dem Zufall abhängig, ob das Material in großen Blöcken bricht. Die freie Thätigkeit fordert, daß jedes Glied aus einzelnen Stücken gefügt wird, und dieß geschieht in erster, roher Weise im cyklopischen Mauerverbande, der die einzelnen Stücke, aus denen er sein Werk zusammensetzt, noch nicht geometrisch bearbeitet, sondern, wie sie brechen, nach der zufällig gegebenen Fuge aneinanderlegt und aufthürmt: immer noch ein halb unorganisches, berg-ähnliches Häufen, ein halbes Naturwerk (vergl. §. 524, Anm. S. 116, wo das Stehenlassen eines Stücks Natur im Kunstwerk als Folge von Unreife oder Ueberreife erwähnt ist). Ein Rest dieses Natürlichen ist nach eingetretener regelmäßiger Bearbeitung und Fügung absichtlich beibehalten im sog. style rustico, wo dieses belassene Stück Natur den Eindruck derber Kraft hervorbringen soll. Die wirkliche Beherrschung des Materials setzt voraus, daß die Größe des einzelnen der Stücke, aus denen der Bau gefügt wird, sowie seine Gestalt frei bestimmt werde; ist das Material natürlicher Stein, so muß man verstehen, ihn in verschiedenen Größen zu brechen, nach dem Winkelmaaße für die einfache Würfelfigur und nach andern

Maaßen, Zirkelriß u. s. w. für Curven und andere, zusammengesetztere mathematische Formen im Steinschnitte zu bearbeiten. Dadurch erst ist der Baukünstler im Stande, jeden Theil so zu fügen, daß jenes lebendige Wechselverhältniß der Kräfte entsteht, das alle Baukunst fordert. Ihre ganze Wichtigkeit erhält diese Grundbedingung freien Baus in der Decke: „da aus der Ueberspannung und Ueberdeckung der Räumlichkeit wie der freien Stützenweiten die Gliederung der Deckung hervorgeht und wiederum an die Gliederung der Deckung das Schema des Planes, die Disposition und die realen Abstands- oder Spannweiten der freistehenden Stützen gebunden sind und nach ihr gestimmt werden, so kann man sagen: der Baustyl stehe in Hinsicht auf Mechanik" (nicht blos dieß) „am höchsten, welcher mittelst einer künstlichen, Momente erzeugenden Gliederung der Decke jedes Material so weit besiegt habe, daß er nicht allein die größeren Raum- oder Stützweiten überspannen, sondern dabei auch jedwedes Schema der Räumlichkeit überdecken könne und mithin möglich mache" (Bötticher a. a. O. Excurs I, S. 2). — Die zweite Bedingung ist eine Textur des Materials, welche die der allgemeinen und einzelnen Aufgabe entsprechende künstlerische Bearbeitung der Oberfläche und Ausführung des Decorativen zuläßt. Der Ausdruck ist absichtlich unbestimmt gehalten; ein Bauwerk fordert seiner Bedeutung nach feinere Bearbeitung, Schleifung, Politur, einem andern steht eine rauhere Oberfläche, sichtbarer Meißelschlag besser an; ein gewisser Grad von Feinheit, Glätte wird dem ernst monumentalen Styl immer widersprechen, dagegen dem prachtvollen, glänzenden, leichten, schlanken günstiger sein; der Zufall, daß gerade ein Material zur Hand ist, das in dieser Beziehung die eine oder andere Behandlungsweise bedingt, kann aber auch auf die Stimmung des Künstlers tief zurückwirken und so auf den Grundcharakter seines Werkes einfließen. Was insbesondere die Glieder und das Ornament betrifft, so ist klar, daß das feinere Korn eine reichere Durchbildung, das gröbere eine breitere Haltung auch nach dieser Seite mit sich bringt. — Die dritte Bedingung faßt mit der vorhergehenden das Moment der Farbe zusammen. Die Wichtigkeit dieses Moments folgt von selbst aus dem, was über die in den Farben liegende Stimmung in §. 246 ff. gesagt ist. Sofern die natürliche Farbe des Materials unzulänglich erscheint, tritt hier die Frage über die Polychromie ein. Da jedoch, auch wenn bewiesen sein sollte, daß im griechischen Bau kein Fleck unbemalt blieb, dieses Verfahren nimmermehr allgemeines, bleibendes Gesetz werden kann, so behandeln wir diese Frage vorerst ganz unbefangen so, daß wir überall von der natürlichen Farbenwirkung des Materials ausgehen und die Farbe nur als eine Nachhilfe betrachten, die da eintritt, wo diese unzulänglich ist.

2. Wir haben nun die wichtigsten Arten des Materials an diese Maaßstäbe zu halten. Hier bietet sich denn als das Nächste ein ursprünglich lebendiger, durch Trocknung todt gewordener Stoff (vergl. §. 490 Anm.), das Holz dar. Gerade daß dieser Stoff schon eine Form mitbringt, scheint im Widerspruch mit dem angeführten §. hier zunächst den größten Vortheil zu begründen. Der Baumstamm nämlich bietet sich wie von selbst als Stütze, überzulegender Balken, als Dachsparren dar und so ist das Wesentliche eines verschließenden Raumes beisammen; die Behauung und die Verbindung durch Stöße der verschiedensten Art, Zähne, Zapfen, Nägel, Bolzen, Schrauben, Bänder, Anker ist leicht; die Tragfähigkeit geht vermöge der Zähheit der faserigen Textur sechs- bis siebenmal weiter, als die des Steines, der übrigens zudem nie in so langen Stücken bricht, als die größeren Bäume ihre Stämme treiben. Durch diese Eigenschaften erscheint denn das Holz als das natürliche Material für den eigentlichen Kern des Baus, es ist sicher das älteste für das einfache Haus und nichts scheint einleuchtender, als daß die klaren Motive dieses primitiven Baus dem griechischen Steinbau zu Tage liegen. Wenn man nun aber erwägt, daß die verschließenden Massen im monumentalen Bau ein Ganzes von einheitlich gefügten Theilen bilden müssen, wofern sie jenen Fluß der Linie und jene gediegenen Fluchten darstellen sollen, die unser Auge verlangt, so stellt sich die Sache ganz anders. Die Verschlüsse aus langen Balken zu bilden ist nur in rohen Blockhäusern thunlich, die Baukunst verlangt kleinere Stücke in Würfel- und jeder andern beliebigen Form, um die Hände ganz frei zu haben. Solche lassen sich nun aus dem Holz zwar schneiden, aber es entstehen dann zu viele Stellen, wo die Richtung seiner Fasern quer durchschnitten ist und daher die Auflösung eindringt: ein neuer Beweis, daß todter Stoff (§. 490) überall das Beste ist. Dieses Uebel zu vermeiden, werden dann die Verschlüsse aus Stein, Backstein gemacht, das Holz bildet also nur das Gerippe, und es entsteht der sogenannte Riegelbau, welcher, der übrigen Nachtheile nicht zu gedenken, ein für allemal den Charakter der Zweiheit, Getheiltheit trägt. Das Holz ist aber überhaupt ein Material von ungleich geringerer Dauer, als mineralischer Stoff; Bedeckung mit Anwurf schützt es auf lange Zeit, ist ihm aber auch wieder schädlich, und der Schein eines Gebäudes aus Einem Material, der durch den Verputz hervorgebracht werden soll, bleibt immer etwas Unsolides. So ergibt sich denn, daß sich das Holz mit der Entwicklung des monumentalen Bau's mehr und mehr in das Innere, namentlich das Dachgerüste zurückziehen mußte. Nichtsdestoweniger behält der Holzbau seinen, selbst ästhetischen, Werth. Wenn er nicht durch Verputz es verbergen will, daß er nur ein Gerippe-Bau ist, wenn er das Holzgerüste durch einen besondern Anstrich, der allerdings dem Holze

nöthig ist, geradezu hervorhebt, wenn er sich bescheidet, einen ländlich-patriarchalischen Charakter zu entwickeln, so erfreut er durch seine primitive Stimmung, seine Ursprünglichkeit, und zwar nicht nur im eigentlichen Gebiete der ländlichen Baukunst, worin er allerdings einen alterthümlich gemüthlichen Styl besonders im deutschen Hochgebirg und in der Schweiz entwickelt hat, nicht nur in Structuren tüchtiger Gemeinnützlichkeit, wie Eisenbahnschuppen und Anderes, nicht nur im Innern monumentaler Gebäude, wie denn der offene Dachstuhl der Basilika so entsprechend dem Sinne eines Urbaus ehrwürdig einfacher Religion wirkt, sondern auch fortwährend und jederzeit in größeren Werken der politischen, und religiösen Baukunst sowohl, als im stattlichen Wohnhaus. Da erinnert man sich, daß das Bauernleben, dem der Holzstyl besonders angemessen ist, die ursprüngliche Form begründeten menschlichen Zusammenlebens ist, das Einfache, Urgerüstartige, worin alles streng Constructive als solches hervortritt, erhält höhere, poetische Bedeutung. Nun, diese Bescheidung vorausgesetzt, kommen erst die positiven Vortheile in Betracht. Man kann jeden Raum überspannen und bei sehr ausgedehntem Umfang durch Hängewerk dennoch die Stütze entbehrlich machen, concentrische Ueberspannung runder Gebäude, die dem Steinbalkenbau eigentlich widerspricht, ist dadurch dem Holze noch natürlich, man kann mit verbundenen Bohlen, deren Seitenschub ein Durchzug auffängt, rundbogig und spitzbogig wölben, man kann endlich Kuppeln herstellen. Und nun ist noch der große Vortheil der leichten Schnitzung des Holzes zu erwägen, wodurch nicht nur dieselbe Welt von Gliedern, die sich im Steinbau ausgebildet, sich kräftig in ihm ausdrücken läßt, sondern wodurch dieses Material zugleich das Motiv für die reichste ornamentistische Erfindung in sich enthält. Die Zierlichkeit, die damit gegeben ist, widerspricht dem Charakter der das Grundgerüste bloslegenden Ursprünglichkeit nicht; aber wo sie für sich mit Verkennung des structiv-Ausdrucksvollen, was in dem letzteren liegt, spielend verfolgt wird, führt sie freilich in das Leere und Kindische. Die nachdrücklich leitende Hand eines daneben entwickelten Steinbaus ist aber bei glücklicher Ausbildung des Holzbaus immer vorausgesetzt; fehlt ihm diese Anlehnung, so bleibt er bei den Motiven des Zeltes stehen, wie der dünne Stangenbau der Chinesen mit den ausgeschweiften Dächern und phantastischen Verzierungen. — Das ächt monumentale Material ist aber der gewachsene Stein. Dieser verhärtete Niederschlag der großen Erd-Revolutionen, der an sich schon das feste Gerüste der Erde darstellt, hat die nöthige Dauer und Tragkraft, um das ideale Abbild des Grundbaus der Erde dauernd in ihm auszuführen, er enthält jenes Verhältniß zwischen Kraft und Masse, wodurch dem Auge die großen Functionen der structiven Theile überzeugend entgegentreten, und bietet sich ebensosehr zur

Fügung der mehr nur verschließenden Massen, so daß ein Ganzes aus Einem Gusse, wie bei dem Holze nicht, möglich wird. An sich indifferent gegen die Form nimmt er im Allgemeinen jede an, die nicht zu einer den structiven Charakter aufhebenden Dünnheit fortgeht, doch lassen sich die natürlichen Grenzen des Verhältnisses zwischen Kraft und Masse durch bindende Nachhilfen (Döbel u. dergl.) erweitern. Die im Allgemeinen körnige Textur gibt auch dem feiner Ausgeführten im decorativen Theile den nöthigen Charakter der Solidität und läßt doch verschiedene Grade der Feinheit in der Bearbeitung der Oberfläche bis zur Politur zu, und die große Mannigfaltigkeit der Färbung bietet sich den verschiedensten Zwecken dar: die vollere Farbe und das reinere Weiß den Aufgaben höherer Pracht, die ruhigeren Farbentöne dem einfacheren monumentalen Zwecke. Verkleidung und Färbung kann, wo die gewünschte Farbenwirkung im Materiale nicht vorhanden ist, nachhelfen, ohne daß der Stein darunter leidet, wie das Holz. Wie sich innerhalb dieser allgemeinen Eigenschaften einzelnes Gestein unterscheidet, wird an wenigen Haupt-Arten klar. So bieten die quarzhaltigen Sandsteine in ihren Farben: grau, gelblich, grünlich, weißlich, braun, düsterer oder heller roth (Straßburger- und Freiburger-Münster) dem Auge einen architektonisch höchst wirksamen Ton und zugleich ist ihre markige Textur in dem Sinne günstig, daß sie die allzufeine Bearbeitung der Oberfläche nicht zuläßt, daher eine mächtigere, energisch breite Ausführung der Glieder und Ornamente gebietet; der Meißelschlag, den man bei solcher Behandlung sichtbar läßt, stimmt mit jener Textur zusammen und gibt den Eindruck des Kräftigen, des Naturderben, des Monumentalen. Dagegen hat der thonhaltige Keupersandstein (namentlich am Neckar) zwar ebenfalls angenehmen, wiewohl nicht so schönen, graulichen, grünlichen, auch röthlichen Farbenton, ist durch seine Weichheit bequemer zu bearbeiten und läßt feinere Einzelbildungen zu; allein diese Eigenschaft führt auch leicht zu einer Zierlichkeit, die nicht mehr architektonisch ist, und zu dem weniger kräftigen Eindruck der thonigen Textur kommt noch die nahe liegende allzugeleckte Behandlung der Oberfläche, namentlich durch häufiges Schleifen. Eine noch viel breitere Haltung, als der quarzige Sandstein, bedingt durch seine Porosität der Tufstein; das Starke und Tüchtige der massigen Behandlung wird bei der gelben Farbe des Travertin zum Großartigen, Festlichen. Unter den Kalksteinen ist hier als besonders edles Baumaterial nur der Marmor zu erwähnen und zwar vor Allem der weiße. Die reine Farben-Einheit, die das Weiß darstellt, verbunden mit dem feinen Korn, dem Anhauch von Durchsichtigkeit, übergehend in den herrlichen gelblichen Anflug, den der parische und penteliſche Marmor mit der Zeit annimmt, muß als der herrlichste Stoff für den idealen Ausdruck der höchsten Aufgaben der Bau-

kunst erscheinen. Dagegen sind es die bunten, bunt-geäderten und schwarzen Marmor-Arten, sowie die so gefärbten Arten des Urgebirges, Granit, Basalt, Porphyr, Serpentin u. s. w., welche sich für glänzende Ausführung von Aufgaben mehr besonderer, differenter Art, wie Paläste, Festsäle, Grabdenkmale als das naturgemäße Material darbieten, denn das Schwarze und die vollere bestimmte Farbe ruft eine spezifische Stimmung hervor, wie sie der idealen Allgemeinheit des Tempels und anderer monumentaler Bauten von großer öffentlicher Bedeutung nicht zusagt. Die Härte des Urgebirgsteins, welche die Behandlung sehr erschwert, weist ebenfalls auf diese Beschränkung hin und auch die Politur, die bei den schwarzen und bunten Steinen geliebt wird (man nennt in weiterem Sinn allen politurfähigen Stein Marmor), entspricht mehr den genannten Zwecken. — Trotz allen diesen Vortheilen liegt im Steinbau eine Beschränkung, welche die Architektur in engen Grenzen der Entwicklung hätte halten müssen, wenn nicht das Bedürfniß freierer Bewegung zu einem andern Materiale gegriffen hätte. Man kann nämlich aus Stein zwar wölben, wo es sich aber nicht blos von Gurtbögen, sondern ganzen Gewölben (Tonnengewölben, Kuppel u. s. w.) handelt, da ist es nothwendig, die Steine durch Mörtel zu einem möglichst festen Continuum zu verbinden, weil durch Bruch oder Ausweichen eines einzigen Steins das Ganze leidet. Schon da wird also der Stein als solcher unwesentlich; doch behält er daneben seine Bedeutung namentlich da, wo das Gewölbe, wie z. B. bei einer Brücke, selbst starke Lasten tragen muß. Nun aber führen gleichzeitig statische Bedingungen und ästhetisches Gefühl zu einer reicheren Gliederung solcher Gewölbe, die nicht selbst wieder zu tragen haben und die man zur Verminderung des Drucks und Schubs so viel als immer möglich zu erleichtern sucht: zur Herstellung eines Netzes von Stützen, auf welchen leichte, durch Kreuzgurten vierfach getheilte Wölbungen ruhen; hier fungiren nur die Gurten, die Kappen sind blos dünner Verschluß und da ist denn der Stein wirklich nicht mehr zweckmäßig, sondern wird ein künstliches Material erfordert, aus dem sich eine Masse wie in Einem Guß, ein Continuum, das hart und doch nicht dick und schwer ist, herstellen läßt. Diese gegliedertere Form führt also noch bestimmter, als jene einfachere vom Stein ab; wo dieser einziges Prinzip ist, da entwickelt sich wirklich das Wölben nicht; der Steinbau in seinem wahren Wesen führt nicht zum Runden, sondern beharrt bei der geraden Linie und ihrer Verbindung zum Winkel, wo das Gesetz der Schwere nur in der Form der freistehenden Stütze und des übergelegten Steinbalkens überwunden wird: er bleibt gebundener Steinbalken- (Architrav-) Bau. Gebunden aber ist dieser Bau nicht nur in der ganzen Anlage durch das Unverrückbare, Unbewegliche seiner Verhältnisse, son-

dern auch nach der Seite des Materials durch seine Abhängigkeit vom natürlichen Brechen des Gesteins. Es lassen sich freilich Steinbalken bis in die 30 Fuß Länge brechen, aber dieß bleibt mehr oder minder zufällig; die Baukunst muß suchen, Räume verschiedener Weiten überspannen zu können ohne diese Abhängigkeit und das Verharren im Steinbau ist daher nur der Beweis, daß sich dieses Streben noch nicht eingestellt hat. Daß übrigens der Zufall des Gesteinbruchs auch hier zum ästhetischen Motiv werden kann, leuchtet ein: große Quader, große Balken, wo sie sich brechen lassen, bestimmen den Künstler zu energischeren Formen, als kleine. — Jenes künstliche Material nun ist der zum Ziegel gebrannte Lehm. Abgesehen von dem Zwecke freierer Gliederung ist es zunächst der Stein-Mangel, der dieses Material (auch durch bloße Trocknung an der Luft gehärtet) hervorbringt. So in Assyrien, so in steinarmen Gegenden überall. Große Härte und Dauerhaftigkeit läßt sich ihm geben, in der Form, Größe, Fügungsweise läßt es große Freiheit zu, es ist bekannt, wie man jezt z. B. ganze Fensterfüllungen zu Kirchen aus Einem Stück herstellt; der Mörtel verbindet die Theile zu ungemein festen Massen. Für die tragenden Hauptheile wird der Stein mit der sichtbaren Fügung seiner massigen Blöcke günstiger sein, der sich dann in der Wölbung (und Dachdeckung) mit dem Backstein verbindet. Bloßer Backstein-Bau sezt, wie der Holzbau, wenn er sich zu monumentaler Bedeutung erheben soll, allerdings den entwickelten Steinbau voraus, wie er aber in steinarmem Lande die Noth in eine Tugend verwandeln kann, ist schon zu §. 518 berührt. Wir führen noch an, wie die nöthige Sparsamkeit zu Gliederungen im gothischen Bau geführt, welche das Prinzip der Theilung in fungirende und blos verschließende Masse in höchst belebter Weise auch auf die Mauer des Wohnhauses übergetragen haben, wo denn zwischen Pilaster-artigen stärkeren Körpern die mittleren Felder mit den Fenstern als bloße Füllung erscheinen (vergl. die schönen Häuser aus Greifswalde und Elbing in Kallenbachs Atlas); wenn hier ornamentartige Theile zu tragenden, widerhaltenden sich entwickeln, so werden umgekehrt tragende, wie die kleinen Wölbungen, die über wagrechte Thür- und Fensterstürze gesezt sind, zu Ornamenten. Im Uebrigen ist durch schwerere Brennung und leichtere Verbröcklung des aus der Linie Heraustretenden im Ornamente Mäßigkeit geboten, was namentlich bei der wuchernden gothischen Ornamentik als heilsam erkannt ist. Was nun die Oberfläche betrifft, so läßt sich der Backstein besonders leicht für polychromischen Schmuck verkleiden; allein er bedarf es keineswegs, gerade hier liegt vielmehr noch ein wichtiger Punct, der uns auch zum natürlichen Steine noch einmal zurückführt. Der Backstein läßt sich noch abgesehen von der Farbe durch die Fügungsweise zu einer in mannigfaltiger Zeichnung an Stickerei

erinnernden Darstellung der Flächen verwenden (opus reticulatum u. s. w.), er läßt sich aber auch aus verschiedenfarbigem Thon bereiten, in verschiedenen Farben glaciren und die so gefärbten Einzelglieder können in ihrer Fügung wie ein Mosaik zu beliebiger Form zusammengestellt werden, wozu noch die plastische Belebung durch Vor- und Zurückstellen tritt. Hier ist eine Auskunft der fruchtbarsten Art aus der Streitfrage der Polychromie gegeben und daraus muß auch der Steinbau offenbar noch mehr lernen, als bisher, er muß, wo er sich zur Verbindung mit der Farbe nicht entschließen kann und will, durch Anwendung verschiedenen Farbentons im Gestein und Beiziehung des Backsteins in Gliedern, Ornamenten eine Polychromie ohne Farbe entwickeln. — Endlich das Eisen. Seine Stärke und Bildbarkeit durch Schmieden und Guß, die Leichtigkeit seiner Verbindung durch Schrauben u. s. w., das Verhältniß der Kraft zum Volumen, das eine Raumöffnung erlaubt, wie kein anderes Material, scheint eine Welt neuer Entwicklungen zu versprechen. Es leuchtet aber sogleich ein, daß hier ein Grad der Raumeröffnung nicht nur möglich, sondern mit Nothwendigkeit gegeben ist, der wohl praktisch für die modernen Bedürfnisse, aber nicht monumental ist. Hier nämlich wird jenes in rein structiver Hinsicht so günstige Verhältniß zu dem im Paragraphen abgewiesenen Mißverhältniß zwischen Kraft und Masse, weil in der Welt des Schönen Inneres (hier Kraft-Entwicklung und Rhythmus der Verhältnisse) und Aeußeres (hier Fülle der Ausdehnung) einander augenfällig entsprechen müssen. Dazu kommt dann, daß aus dem Eisen sich das decorative Element nicht organisch entwickeln läßt; denn eben weil die Leistung mit so wenig Aufwand von Masse geschieht, eignet sie sich nicht zu einem entsprechenden Ausdruck in kräftig hervorschwellenden und wieder eingezogenen Gliedern, aus den mechanischen Verbindungen durch Schweißen, Schrauben u. s. w. läßt sich keine organisch begründete Symbolik als Ausdruck des Zusammenstoßes entwickeln und bei der eigentlichen Ornamentik wird die Dünne übel wirken, wie in den structiven Theilen. Der vorzüglich Raum-öffnende Charakter wird dem Eisenbau vor Allem die Herstellung des Innern (namentlich auch Galerien, Emporen u. dergl.) anweisen und es ist abzuwarten, was er darin noch leistet.

§. 563.

Das Ganze, zu welchem die Baukunst dieses Material zusammenfügt, besteht, als Umschließung eines Raums nach den Seiten und nach oben, aus Wand (Mauer) und Decke: jene tragend, diese zunächst getragen. Das Ganze bedarf des Unterbaus und die Decke meist noch eines Dachs. Die Nothwendigkeit der Raumöffnung fordert Fenster und Thüren und, zu-

sammenwirkend mit dem ästhetischen Geiste, als Reduction des Tragenden freistehende Stützen. Der wichtigste unter diesen Theilen ist die Decke: die Art, wie sie den Raum überspannt, sich mit den freistehenden Stützen verbindet, aus einem blos Getragenen und Gehaltenen zu einer Einheit mit dem Tragenden und Widerstrebenden fortgebildet wird, begründet die Grundform des ganzen Baus. Der hievon ausgehende Schwung bemächtigt sich vor Allem der freistehenden Stütze und erhebt sie zur gegliederten Gestalt.

Wand und Decke sind die ursprünglichen einfachen Grundbestandtheile der Umschließung eines Raumes. Sie stellen zunächst einfach den Hauptgegensatz, den des Tragenden und Getragenen, dar. Ein wesentlicher Zuwachs zu diesen Grundbestandtheilen ist noch nicht gegeben im Unterbau, der übrigens nicht nur die statische Bedeutung hat, als Verstärkung des natürlichen Grunds das Ganze zu tragen, sondern auch die ästhetische, den idealen Bau von dem rohen der unorganischen Natur streng abzusondern. Das Dach ist schon ungleich wichtiger, doch keiner der absoluten Bestandtheile und nicht in jedem Baustyl vorhanden; es ist zunächst der Schutz der Decke, kann aber auch (im Kuppelbau) mit ihr zusammenfallen; doch erkennt man, daß die Decke, wenn sie es zu tragen hat, eine neue Function erhält, indem sie dann nicht mehr blos getragen ist. Auch Thüren und Fenster führen kein structiv bestimmendes neues Glied ein, die Art ihrer Ueberdeckung hat zwar zu wichtigen structiven Schritten geführt, indem die Nothwendigkeit, den überdeckenden monolithen Sturz zu entlasten, schon die Griechen zu jener Methode führte, die Steine des Mauerwerks auf beiden Seiten von unten auf ansteigend übereinander so vertreten zu lassen, daß die obere Oeffnung schmal oder sogar spitzwinklich wird: eine merkwürdige Vorstufe des Prinzips der Wölbung; im Großen und Ganzen aber folgt ihre Form nur den Kunstfortschritten, die sich an wichtigeren Theilen entwickeln. Ein organisch bedeutendes neues Glied ist erst die freistehende Stütze, diese Abbreviatur der Wand oder Mauer. Der Paragraph sagt, daß sie dem Bedürfnisse der Raumeröffnung im Zusammenwirken mit dem ästhetischen Geist ihre Entstehung verdanke; warum diese höhere Beziehung gerade an dieser Stelle zuerst eingeführt wird, dieß erklärt sich, wenn man bedenkt, wie im Innenbau die freien Stützen zunächst zwar nur mechanisch nothwendig werden, wenn für weite Räume Decken-tragende Körper erforderlich sind und doch Verkehr und Ueberschauung des Raums nicht unterbrochen werden sollen, wie jedoch an einer Aufgabe so umfassender Art sich vorzüglich die höhere Kunstform entwickeln muß, die solche Räume weit über das bloße Bedürfniß hinaus organisiren und ein Hauptmoment der Entfaltung freier Schönheit in jenen freien Körpern erkennen wird, wie mit den größeren Räumen

auch die Zahl solcher freier Körper in ästhetischem Ueberflusse sich mehrt; wenn man ferner bedenkt, wie im Außenbau die Säulenhalle sich ausbildet, welche über das gemeine Bedürfniß von vornherein hinausliegt. Die frei stehende Stütze hängt aber wesentlich mit der Deckenbildung zusammen, und umgekehrt entwickelt diese in Verbindung mit ihr erst jene höhere Bedeutung, wodurch sie eine Einheit des Tragenden und Getragenen darstellt. Wo sie ein Dach zu tragen hat, leistet sie dieß nun in der kühneren Weise, daß von Stütze zu Stütze ein Balken sich überspannt, der von diesen getragen wird, aber selbst, obwohl frei schwebend, die Deckenbalken und das Dach trägt, wo sie ohne diese Function sich zum getheilten, zergliederten Gewölb ausbildet, das sich auf Stützen stemmt, da stellt sie jene Einheit in einer kunstvollen gegenseitigen Spannung dar. Im Kuppelbau ohne innere Decke fällt freilich ein Theil der letztern reichen Wechselwirkung weg, doch ist die Kuppel selbst nicht blos getragen, sondern trägt zugleich durch innere Spannung sich selbst. Eben durch diese zusammenfassende Bedeutung ist es nun aber die Decke, welche die Grundform und Gliederung des ganzen Baus bedingt und die durchgreifendste Bedeutung für das Ganze hat. Dieser schon zu §. 562, 1. berührte Punct ist zunächst in der Lehre von der architektonischen Composition, vollständiger im geschichtlichen Theile wieder aufzufassen, wo zugleich die im §. eingeführten Begriffe des Haltens und Widerstrebens ihre Erläuterung finden werden. Das statische Leben, das von hier ausgeht, verwandelt nun die frei stehende Stütze, sofern sie nur trägt, in die rund mit sanfter Schwellung aufstrebende Säule, und sofern sie zugleich einem Seitendruck widerstrebt, daher die viereckige Masse jenes Mauerstücks erfordert, das Pfeiler heißt, verleiht es diesem seine künstlerische Gliederung: Gestaltungen, auf die wir seines Orts zurückkommen werden.

§. 564.

Diese Theile stellen als Grenze ihrer Fügung die Linien und Flächen dar, welche, an sich nur eine leere Unendlichkeit darstellend, durch Abbrechung und Zusammenstellung ihrer verschiedenen Richtungen zur Andeutung bestimmteren Inhalts erhoben werden. Die wagrechte gerade Linie drückt die an der festen Erde ruhig gehaltene, die senkrechte die bewegt aufsteigende Kraft aus; jene kann sich gegensätzliche Bewegung und Zusammenfassung nur in der abstracten Form des Winkels und Vierecks geben, das im Zusammentritt mit der senkrechten den ausgedehnten Körper umschreibt, welcher die Wirkungen beider, nunmehr hin- und zurückfließenden, Linien vereinigt. Die schrägen Linien als die mittleren zwischen diesen sind zusammenfassend, aufgerichtet und zum Winkel verbunden, schließen sie das Ganze nach oben ab. 1.

In der gebogenen Linie kündigt sich durch ihre Rückkehr in sich das tiefere, subjective Leben an, aber 2.

als Kreis- und Halbkugel fließt sie in unterschiedsloser Einheit; nur verbunden mit den Gegensätzen der geraden Linie stellt sie als Kreis- und Kugelausschnitt in allen Formen und Zusammensetzungen, welche möglich sind, ohne das statische Gesetz aufzuheben, den vollendetsten Anklang innerer Unendlichkeit dar, der dieser Kunst in ihren structiven Haupttheilen möglich ist.

1. Wahre, innere Unendlichkeit hat nur jenes Ineinander von Linien (als Begrenzungen des raumerfüllend Körperlichen), welches der organische Leib darstellt, in der Durchschnittsbildung zwar meßbar, in der frei spielenden Linie der Individualität unbestimmbar; die Baukunst weist auf diese vollzogene Gestalt der innern Unendlichkeit nur entfernt hinüber (vergl. §. 558). Dieses Hinüberweisen liegt aber darin, daß sie den Verlauf der Linie, der in seiner Einfachheit das „schlechte Unendliche" wäre, durch Zusammenstellung verschiedener Linien bricht. Es versteht sich zwar, daß die Baukunst nicht eine Linie buchstäblich in's Unendliche fortlaufen lassen kann, aber sie kann durch Unterlassung architektonischen Abschlusses diesen Eindruck erregen; dieß zeigt die Pyramide, die nach oben zwar in ihrer Spitze sich abschließt und so eine Zusammenfassung des breiten Erdlebens in eine ideale Einheit symbolisirt, aber da sie keine eigentliche künstlerische Basis hat, den Zuschauer bestimmt, von oben nach unten zu gehen und die beiden Schenkel als in's Grenzenlose sich absenkend zu denken: ein unendlicher Prozeß, der in die leere Vorstellung eines unorganisirten, formlosen Erdlebens hinausführt; sofern in diesen Andeutungen auch das Politische sich spiegelt, drückt sich darin aus, daß die monarchische Spitze sich über einer werthlos ungezählten Menge erhebt. In der wahren Baukunst erscheint die aus zwei schrägen Linien gebildete Spitze nur als ein auf die bestimmte Basis des Vierecks, Achtecks gestelltes Dreieck. — Was nun zunächst die allgemeine Bedeutung der Linien (und Flächen) betrifft, so muß man sich wohl hüten, in der zu §. 561 angegebenen Weise zu allegorisiren; es ist zunächst der Zweck des Gebäudes und das statische Gesetz, was die Linien bestimmt, aber wir haben ebenda gesehen, daß sie in gewissem Sinne doch auch für sich sprechen. Nun, da wir auf ihre bestimmteren Unterschiede eingehen, kann vorläufig auf den grundverschiedenen Eindruck des rechtwinklichen Gebäudes und der Rotunde als schlagendes Beispiel hingewiesen werden. Die Art, wie wir nun die Bedeutung der Linien zu bestimmen suchen, weicht einigermaßen von der in §. 91 und 261 gegebenen ab; dieß ist aber natürlich daraus zu erklären, daß dort von Formen der unorganischen Natur die Rede ist, deren Wirkung nothwendig ein bewegteres Gefühl, so zu sagen mehr Farbe, lyrischen und dramatischen Ton mit sich führt, als die reine, strenge Linie der Baukunst. Klarer wird die angegebene Bedeutung werden, wenn die

aus dem Vorherrschen der einen oder andern entstehenden Hauptrichtungen in der Darstellung der geschichtlichen Style nach ihrem geistigen Ausdruck bestimmter charakterisirt werden. Die Bedeutung, die wir der Brechung der einen Linie durch die andere, der Zusammenstellung im Winkel u. s. w. beilegen, mag man sich vorstellig machen, indem man sich erinnert, wie wir die Symbolik der abstracten Formen selbst auf das reiche Leben des Charakters übertragend, den uninteressanten Menschen flach nennen, von dem in's Unbestimmte zerfließenden Gemüthe sagen, es fehlen ihm die Ecken und Spitzen. Dieß ist nun freilich ein Vergleichen mit ganz Entlegenem, analogisirt man bestimmter, so ist es eine andere Linie, die an den Geist gemahnt, wogegen dann die gerade und der Winkel als streng sächlich erscheint; immer jedoch bleibt die Umwendung von einer Linie in die andere die erste Bestimmung des Unbestimmten, immer erscheint dieser Abstoß als ein entferntes Vorzeichen dessen, was in unendlich höherem Gebiete der Gegenstoß von Ich und Nicht-Ich ist. — Gehen wir nun speziell auf die verschiedenen Linien ein, so bedarf die Aussage des §. über die Wirkung der wagrechten und senkrechten keiner weitern Ausführung, die Charakter-Unterschiede des Styls, worin die eine oder andere vorherrscht, sind so bekannt, daß wir uns schon hier darauf berufen dürfen. Die unterscheidende Bewegung und Zusammenfassung tritt nun zunächst in der wagrechten Linie ein durch den rechten Winkel, der vierfach wiederholt das Viereck eines Grundrisses bildet: sie stößt sich viermal ab und kehrt so in sich zurück. Da wir die Linien immer zugleich als Flächen vor uns haben, so lassen wir nun aus dem Zusammentritt mit der senkrechten Linie sogleich den von sechs Vierecken umgrenzten Körper entstehen, den wir nur darum nicht mit seinem eigentlichen Namen Würfel nennen, weil wir uns als herrschende Form das Oblongum im Grundrisse vorbehalten müssen, in welchem ein Unterschied der Länge von der Breite und Höhe auftritt, der in concreterem Zusammenhang weiterhin aufzufassen ist. Beide Linien, die wagrechte und senkrechte, sind nun von der doppelten Bewegung des Hin- und Zurückfließens ergriffen; das Auge geht in die Tiefe, muß umwenden und zurückgehen, es steigt an Wänden und Stützen auf, sinkt wieder herab und steigt wieder auf: ein erster, zu relativem Abschluß gelangender Bewegungsprozeß. Was nun die schräge Linie betrifft, so macht sich ihre zusammenfassende Natur als Diagonale in der Theilung des liegenden Vierecks geltend, noch wichtiger ist der Zusammentritt zweier schräger Linien als Abschluß nach oben im Giebel (die geböschten Mauern, Thüren Aegyptens sind eine schon von unten beginnende Neigung zu diesem Zusammentritt): hier steht sie in der Mitte zwischen Liegen und Aufsteigen, ist daher wirklich vermittelnd und gibt in dem ruhigeren oder bewegteren Abschluß des stumpferen oder spitzeren

Winkels bereits eine höher einheitliche Zusammenfassung. Es bedurfte keiner besondern Hervorhebung, daß auch dieser Winkel als ein doppelt bewegter, ein aufsteigender und nach unten sich ausbreitender, vom Auge begleitet wird. In der That, wie der menschliche Körper nicht nur angeschaut werden kann als aufsteigender Bau, dessen Säulen Rumpf und Haupt tragen, sondern auch als absteigender, dessen kugelförmiges Haupt seine Träger nach unten schickt und sie sich unterstellt, so kann im Bauwerk nach allen seinen Theilen das Obere wie als Letztes, so auch als Erstes gefaßt werden, das seine Träger in die feste Erde senkt, nur daß in dieser Doppelbewegung die aufsteigende Fassung als die bestimmende immer wiederkehrt und den Vorrang behält; blos in einer so unreifen Baukunst, wie sie im gedrückten indischen Grotten-Tempel mit vorherrschender Last auftritt, erscheint die abwärts gehende Bewegung als die herrschende, nur in der Pyramide bleibt die Bewegung auf oder ab zweifelhaft; das Werk der ächten Baukunst kann zwar auch als ein nach dem Mittelpuncte der Erde absinkendes gefaßt werden, entscheidend aber bleibt der Eindruck, daß es durch einen markirten Ansatz sich erhebt und schließlich fest nach oben zusammenfaßt: der Dachgiebel liegt zwar auf, breitet seine Flügel dem empfangenden Gebälke, der Wand entgegen, allein Unterbau und Sockel treiben das Auge aufwärts, das Kranzgesimse durchschneidet jene absinkende Bewegung, der Blick geht wieder empor und schließt seinen Weg in der Spitze. Dem widerspricht dasjenige nicht, was im vorhergehenden §. über die Bedeutung der Decke gesagt ist: die Organisation geht zwar von ihr aus und der Blick des Anschauenden daher von ihr abwärts, allein schließlich erscheint sie doch aus den von unten aufsteigenden Stützen hervorgewachsen oder von ihnen gefordert, gleichsam erwartet. Die Thurmpyramide als spitzigere Form des Winkels ist für das Auge schlechthin mehr steigend, als absinkend. Die schräge Linie hat allerdings noch eine andere Bedeutung, als die hier geltend gemachte der Zusammenfassung: sie erzeugt Mannigfaltigkeit, wo sie Winkel und Kreis polygonisch bricht. Es ist aber hier nur erst von den Hauptformen im Großen und Ganzen die Rede, wo denn diese Linie in ausgedehnter Richtung angewandt jenen Charakter behauptet.

2. Von der runden Linie ist schon in §. 257 die Rede gewesen. Horizontal erscheint sie nur im Rundbau, halbkreisrunden Chor-Abschluß, dort als vollkommener Kreis, dem die Kuppel noch die Halbkugel (ganze Kugel ist natürlich undenkbar) hinzufügt. Kreis und Kugel ist Sinnbild des Vollkommenen, Planetengestalt; das menschliche Haupt als höchstes in der organischen Natur ist rund, aber es stellt sich Eckiges daran hervor; das Runde ist als die in gleichem Abstande vom Mittelpuncte immer fortstrebende und zurückkehrende, in sich verlaufende Linie eine leere, unterschiedslose Einheit und gleicht dem Selbstbewußtsein, das ausgehend doch

immer bei sich bleibt, aber dem unerfüllten, objectlosen, inhaltslosen. Daher fordert der §. als höhere Form den mit der geraden Linie, die nun die Gegensätze des erfüllten Lebens andeutet, zusammengestellten Kreis- und Kugel-Ausschnitt: dieser erscheint dann als die Einheit, welche Gegensätze überspannt, zusammenfaßt, auflöst. Auch an das Firmament erinnert das übergespannte Runde; ist alle Baukunst idealisirte unorganische Natur, so ist dieser Theil das ideal nachgebildete Himmelsgewölbe, die tiefere Hindeutung aber ist die auf den überblickenden, vereinenden, überwachenden Geist. Von den verschiedenen Curven, welche architektonisch möglich sind, ist hier noch nicht weiter zu handeln. Das Verhältniß der krummen zur geraden Linie ist eigentlich irrationell, aber nur ebenso wie der erste Stoß des Geistes in seiner reinen Allgemeinheit auf das Object, und wie für diesen nun die schwere Aufgabe der Ergreifung und Verarbeitung des Gegenstandes beginnt, so für die Baukunst die Schwierigkeit der Ueberführung, Vermittlung zwischen beiden Linien. Sie hat dieselbe in verschiedener Weise zu lösen gesucht, wie die Geschichte zeigen wird. Daß die im engern Sinne sogenannten Glieder hier von höchster Bedeutung sind, leuchtet ein.

§. 565.

Der vollendete Bau zerfällt, in seinen Erstreckungen betrachtet, nach dem Raum-Schema in den Grundriß, nach seinem Innern in den (senkrechten) Durchschnitt, nach seinem Aeußern in den Aufriß. Die Gestalt der Einzeltheile spricht sich in der Schärfe ihrer äußern Grenze durch das Profil aus. Die ästhetische Wirkung des Innern und Aeußern zeigt das perspectivische Bild. Auf die Unterscheidung des Innern und Aeußern (§. 555), das System der Linien (§. 564), die structiven Hauptmomente (§. 563) gründet sich nun die Eintheilung verschiedener Hauptrichtungen in der Baukunst: Innenbau und Außenbau, Hochbau und Langbau, daneben Viereck und Rundbau, Bau der vorherrschenden Last oder Kraft. Der Innenbau bedingt die Ausbildung der Façade. Diese Gegensätze verhalten sich so, daß die entwickelte Kunst sowohl ihre Glieder, als auch sie selbst unter sich mit mäßigem Uebergewichte des einen oder andern Moments verbindet, wobei die Vereinigung des Viereckigen und Runden von durchgreifender Wichtigkeit ist. 1. 2.

1. Von den verschiedenen Rissen ist hier nicht in der Absicht die Rede, um noch einmal den der Ausführung vorangehenden Entwurf von dieser zu unterscheiden, wie dieß schon in §. 555 geschehen, sondern um das Gebäude nun von allen Seiten zu betrachten; es ist als vollendetes gedacht und muß nach seinen verschiedenen Dimensionen auseinandergelegt werden, damit ein Gesammtbild entstehe. Volle ästhetische Geltung hat

blos die perspectivische Zeichnung, die erwähnten geometrischen Risse sind nur Momente, aus denen das Gesammtbild sich aufbaut; der Grundriß zeigt keine Gestalt, sondern nur Raumschema, Umfang und Disposition des Umschließenden und Stützenden, der Durchschnitt in senkrechter Richtung (auf Längendurchschnitte haben wir hier nicht einzugehen) legt nur das Innere in seiner Gliederung nach Breite und Höhe blos, der Aufriß gibt je nur Eine Seite, das Profil zeichnet nur die äußere Umgrenzung des durchschnittenen Körpers in ihrer Schärfe; aber bei einem in so viele Seiten zerfallenden Werke wie dem der Baukunst ist der ästhetische Genuß des Ganzen erst, wenn er sich durch diese Grundlagen der Auffassung des Einzelnen vermittelt, ein vollständiger und daher verbergen auch diese abstracten Momente für den lebendig Auffassenden jene Reize in sich, die das Aufquellen des ganzen Bildes in seinen verschiedenen Stufen begleiten. Die perspectivische Zeichnung dagegen ist aufgenommen vom Standpuncte des Zuschauers, der vom Ganzen auf eine gewisse Entfernung zurückgetreten ist und es nun so auffaßt, wie es sich dem überblickenden Auge nach den Gesetzen der scheinbaren Veränderung in der Ferne nach Tiefe und Höhe darstellt. Die fehlende Farbe, die Nicht-Aufnahme jenes Naturtons, den das Gebäude durch das Nagen des Wetters u. dgl. erhält, die Weglassung des Umgebenden unterscheidet diese Auffassung noch vom malerischen Bilde, das aber auch nicht mehr blos architektonisch-ästhetisch ist, sondern andere ästhetische Beziehungen hinzubringt; das perspectivische Bild gibt die reine Gesammt-Wirkung der raumerfüllenden Formen.

2. Das perspectivische Bild muß das Innere und das Aeußere des Gebäudes gesondert darstellen. Durch dieß und durch den Unterschied des Durchschnitts von Grundriß und Aufriß haben wir nun nebst den zwei vorhergehenden §§. alle Bedingungen beisammen, um die großen Haupt-Unterschiede der Richtung zu übersehen, die als an sich begründet im Wesen der Baukunst zuerst in abstracter Allgemeinheit aufzuführen sind, in der Geschichte der Style aber als ihrer realen Darstellung sich zu concreten Gestalten entwickeln, wo denn auch die geistige Bedeutung, welche diesen Gegensätzen inwohnt, bestimmter zur Sprache kommen muß, als es hier möglich ist, wo dem Historischen nicht zu sehr vorgegriffen werden darf. Vorerst ist zu begründen, warum keine weiteren Hauptrichtungen, als die genannten, aufgeführt werden können. Diese Frage erhebt sich nur bei der auf die Linien gegründeten Eintheilung in Langbau und Hochbau. Hier ist kein Breitenbau aufgeführt: in der Erörterung der architektonischen Composition wird sich zeigen, warum das Oblongum mit dem Eingang an einer der Schmal-Seiten künstlerisch gefordert ist; der Palast als Oblongum mit der Façade auf einer Langseite, wodurch die Länge zur Breite wird, gehört mit mehreren andern Constructionen (für Ge-

werbe, Versammlungen u. s. w.) in das Gebiet, wo die blos anhängende Kunst sich erst zur freien erhebt. Neben dem Viereckbau ist kein Dreieckbau, noch außer der runden irgend eine mathematische Figur genannt: der Grund davon wird sich aus dem erst aufzuführenden Gesetze der Symmetrie ergeben; alle zusammengesetzten Schemata, wie Kreuzgestalt, Polygon haben das Viereck und den Kreis zu Grunde liegen. Der Gegensatz des Viereckigen und Runden ist zunächst nur mit einem „Daneben" aufgeführt und erst nachher die tiefgreifende Bedeutung seiner Lösung hervorgehoben. Die reine Rotunde kommt nämlich, abgesehen von Gebäuden, die nicht den höchsten Gebieten angehören, wie Theatern, Odeen, und von bloßen Theilen eines Bauwerks der höchsten Gattung, wie Kirchthürmen, nur als eine Uebergang bildende vereinzelte Erscheinung vor, die sich mit dem Vierecke, welches die durchaus herrschende Grundform ist, erst zu vereinigen hat; der Grund davon ist im Charakter unterschiedsloser Einheit, der im Kreise liegt, schon im vorhergehenden §. im Allgemeinen aufgewiesen und ebenda die innere Bedeutung des Eckigen und der Kreisausschnitte so weit ausgesprochen, daß sich errathen läßt, warum die Vereinigung dieser Gegensätze ein Ziel der reifsten Entwicklung ist. Dagegen tritt jedes Glied der übrigen Gegensätze, die der §. aufführt, einseitig ausgebildet nicht nur in vereinzelten Uebergangs-Erscheinungen, auch nicht im blos anhängenden Gebiete (wie Hochbau bei Fabriken), sondern in ganzen, wiewohl nur unreifen Kunst-Epochen als herrschende Richtung der höheren und höchsten Kunst (Grabmal, Tempel) auf und erst die reife Kunst, wie der Ueberblick über ihre Geschichte zeigen wird, versöhnt in irgend einem Grad immer sowohl die Glieder jedes Gegensatzes miteinander, als auch das Ganze jedes Gegensatzes mit dem Ganzen eines andern. Die Façade, d. h. die reichere Kunstgliederung der Seite, die der Bau der Menge der Vorübergehenden und Eintretenden entgegenstreckt, dieses Angesicht, worin der Bau seine Seele nach außen ausspricht, wird darum wesentlich vom vorherrschenden Innenbau entwickelt, weil dieser sein zunächst verborgenes Innere als Hauptsitz der Schönheit nach außen dem Herantretenden anzukündigen bedacht sein muß, was freilich eben selbst schon eine relative Lösung des Gegensatzes zwischen Innenbau und Außenbau ist. Was übrigens diesen Gegensatz betrifft, so wird sich zeigen, daß wo seine Glieder noch einseitig auftreten, zugleich eine dialektische Schwierigkeit darüber entsteht, welchem derselben eine Bauart angehöre.

§. 566.

Diese Elemente hat die Composition, welche in dieser Kunst als Rhythmus (vergl. §. 500) das Ganze des ästhetischen Lebens in sich begreift,

dagegen der mittelalterliche Bau durch die Rippen die Gewölbefelder entlastet, allen Schub auf die Strebepfeiler hinausleitet und dadurch einen noch strengern Haushalt einführt. Von den Gliedern im engern Sinne wissen wir (§. 557) bereits soviel, daß sie das structive Leben des Baus mit wenig oder gar keiner eigentlichen Dienstleistung nur ästhetisch aussprechen; es wird sich fragen, wie weit das Gesetz der Oekonomie wenigstens einen Schein des Fungirens von ihnen fordere, doch muß schon hier einleuchten, daß selbst solche Zierden, welche auch nicht scheinbar tragen oder durch einen fingirten Druck erzeugt sind, sondern eine Beendung, einen Schluß anzeigen, wie Akroterien, Palmetten am Stirnziegel, Schlußblumen, als ein wohlbegründeter Ausdruck des Ausathmens der Kräfte, durch dasselbe nicht als müßiger Ueberfluß ausgeschlossen sein können. Das Glied geht hier in das Ornament über, dem durch diese Andeutung seine Berechtigung und Grenze im Allgemeinen gesetzt ist. — In §. 496 ist an das vorliegende Compositionsgesetz die Frage nach Recht und Umfang der Episode angeknüpft; die Anmerkung erwähnt als Beispiel in der Baukunst den Erker, dahin gehört auch der Balkon, es handelt sich aber vornehmlich vom höchsten Zweige der Baukunst und da ist z. B. an Seitenkapellen einer Kirche zu erinnern. Die Sache ist dadurch schwierig, daß uns im gegenwärtigen Zusammenhange das Gesetz der Symmetrie noch nicht vorliegt; ein Anbau, der nicht grundwesentlich, sondern nur durch ein hinzukommendes Motiv (wie Stiftung einer Familie, einer Innung, die im ursprünglichen Plane nicht mitberechnet war) bedingt ist, wird durch die Symmetrie doch so in das Ganze hineingezogen, daß er integrirend erscheint, und dem entspricht die innere Wahrheit, daß ein Werk individueller Frömmigkeit (wie sie Familienbegräbnisse, Seitenaltäre in angehängten Kapellen stiftet) doch eben ein Ausfluß des Allgemeinen ist, dem der ganze Bau dient, wie denn auch in der weltlichen Baukunst solche Ansätze, die das Interesse weiteren gebildeten Genusses, öffentlichen Darstellens und Heraustretens u. dergl. noch über den Umfang des strengeren Grundplans fordert, aus dem ursprünglichen Bauzwecke natürlich fließen. Wie weit es störend sei oder nicht, wenn man die nachträgliche Anfügung erkennt, ist in abstracto nicht zu entscheiden; ein Styl ist darin nothwendig strenger, als der andere. Wird aber der Anbau nicht in die Symmetrie des Ganzen hineingezogen, so ist er architektonisch ein Fehler und nur die liberale malerisch historische Betrachtung mag sich mit ihm versöhnen.

§. 567.

Das zweite Gesetz, welches das Werthverhältniß der Theile zu bestimmen hat (§. 497), schreibt der Baukunst als positive, aber noch abstracte Grundlage der Schön-

heit die Proportion vor. Sie bestimmt das Verhältniß der untergeordneten zu den herrschenden Theilen, für alle Theile die Verhältnisse der Länge, der Höhe, der Dicke und Breite untereinander.

In §. 497 hieß dieses Gesetz das der Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Der dadurch bezeichnete Werth-Unterschied muß nun in der Architektur als einer messenden Kunst nothwendig zunächst als ein Größen-Verhältniß erscheinen, worin ein Verhältniß der Stärke (Dicke) einbegriffen ist. Dieses Quantitative wird allerdings von einem Qualitativen durchkreuzt, d. h. von einem Unterschied im Maaße der Durchgliederung und Reichthum des Schmucks, jedoch so, daß innerhalb der feiner gegliederten und geschmückteren Theile selbst wieder der Werthunterschied sich in einem Größenverhältniß ausdrückt. Das Maaßgesetz in der Baukunst ist denn wesentlich ein Gesetz der gegenseitigen Verhältnisse, der Proportion. In diesem Gesetze ist keineswegs schon das Ganze der architektonischen Schönheit enthalten; wenn wir zu §. 566 gesagt haben, ihr ganzes Geheimniß liege im Verhältniß, so war dort im Begriffe des Verhältnisses noch wesentlich Tieferes mitbefaßt, nämlich ein Verhältnißleben der structiven Leistungen. Wäre das Größenverhältniß Alles, so müßten bestimmte Maaßverhältnisse als Richtschnur aufgestellt werden können; davon kann aber keine Rede sein; die classische Baukunst wurde erst, als ihr inneres Leben vertrocknet war, von der Doctrin auf einen Kanon von Maaßen reduzirt. Die Erfindung tritt als Qualitatives erst hinzu und gibt jedem Kunstwerk, wie sie ihm sein tieferes, im Größenverhältniß nicht erschöpftes Leben einhaucht, so auch seine eigenen Maaße und es bleibt insoweit auch in Beziehung auf unsere Kunst bei dem Satze §. 35 und 36, 2., der jede bestimmte Maaßnorm für das Schöne verwirft. Nichtsdestoweniger enthält das Gesetz des Größenverhältnisses mehr, als eine blos äußerliche und negative Bedingung, damit Schönes entstehen könne, seine Unzulänglichkeit zur Begründung des ganzen Schönen besteht blos darin, daß es die zwar positive, aber nur erst abstracte Grundlage ausspricht, die sich zur wirklich schönen Gestalt verhält, wie das Knochengerüst mit seinen Maaßen zu dem organischen Leib. Näheres kann über das vorliegende Gesetz an der gegenwärtigen Stelle überhaupt nicht ausgesprochen werden, denn nicht nur keine bestimmten Maaße für die Theile eines Baus lassen sich angeben, sondern auch mit Verzichtung darauf läßt sich im Allgemeinen nicht sagen, was ein Herrschendes, was ein Untergeordnetes, was dem Untergeordneten wieder untergeordnet sei und wie sich dieß theils in den Größenverhältnissen überhaupt, theils innerhalb des Werth-Unterschieds in Gliederung und Ausschmückung, der die allgemeinen Größenverhältnisse durchkreuzt, ausdrücken müsse. Denn nicht

nur die Erfindung des Einzelnen ist es, die innerhalb eines gewissen Spielraums frei über die Proportionen schaltet, sondern die Styl-Erfindung im Ganzen und Großen, ein Werk des Gesammtgeistes der Nationen, bestimmt diesen Spielraum selbst in jener verschiedenen Weise, die sich nur in der Geschichte der Baustyle im Wesentlichen angeben läßt. Wie verschieden ist die Proportion der Höhe zur Breite und Länge im griechischen und gothischen Bau, wie verändert sich das dem Werthe und Gliederungsgrade nach Herrschende, da der griechische Tempel den geistigen Mittelpunct des gothischen Doms, den Chor, gar nicht hat, wie wechseln die Verhältnisse im Untergeordneten, da jenem die Gruppen in Gruppen theilende Anlage ganz abgeht, da er nicht Fenster, nicht Seitenportale neben dem Portal hat! Aber auch das Wenige, was sich durch verschiedene Style mit einiger Gleichmäßigkeit hindurchzieht und worüber sich daher etwas Allgemeines aufstellen läßt, gehört bereits zu der Erörterung der tieferen Aufgaben der Composition, zu der wir nun übergehen, als der Stelle, worin die Proportions-Verhältnisse ihren innern Grund haben. Dieß ist das Schwere an der Baukunst, daß wegen ihrer abstracten Natur ihre verschiedenen Seiten sich trennen zu lassen scheinen wie in keiner andern Kunst, während doch jede wieder in der andern begründet ist und daher das Auseinanderhalten so leicht zum Wiederholen führt. Hervorzuheben ist noch, daß der Begriff der Proportion wesentlich eine fortlaufende Wiederkehr derselben Verhältnisse bei mehrfach vorkommenden Theilen derselben Seite und Function, sowie bei ganzen sich wiederholenden Seiten in sich schließt. Dieß führt auf das Gesetz der Symmetrie, dessen Aufführung jedoch erst andere wesentliche Momente voraussetzt.

§. 568.

Das Gesetz der Scheidung (§. 498) entwickelt die Formen des Contrasts in den Gegensätzen der Linien (§. 564) und der structiv thätigen Kräfte (§. 563). Indem die Composition diese Verhältnisse ergreift und vor Allem das Einförmige durch die milde Form des Contrasts zur Mannigfaltigkeit umzubilden hat, erhebt sie statt des gleichseitigen Vierecks das längliche zur herrschenden Grundform, theilt und öffnet die Massen über das bloße Bedürfniß. Dabei leitet sie der tiefere Zweck, den Ausdruck eines bewegten Anlaufs, eines Strebens nach oben und einer geistigen Bezwingung der Massen überhaupt zu gewinnen. Den starken Contrast entwickelt sie in den volleren Gegensätzen der Linien und dem Conflicte zwischen Kraft und Last: einem Ausdruck des Widerstreits von Weltkräften, der, wie jene mildere Entgegenstellung, seine Lösung fordert.

Die Momente, die hier auftreten, sind in abstracter Aufreihung alle bereits dagewesen, in einem gewissen Sinne sind sie auch schon zusammengefaßt worden von §. 563 an; sie treten aber jetzt in die neue Beziehung der Composition, sie stellen sich unter den künstlerischen Begriff des Contrasts, der seiner Lösung zugeführt werden soll. Es ist in §. 498 eine milde Form des Contrasts (bloßer Unterschied, Mannigfaltigkeit) und eine starke (voller Gegensatz) unterschieden worden. Alle Kunst bewegt sich in diesen Gegensätzen, ein allgemeines ästhetisches Gesetz gebietet jeder, sie zu entwickeln. Dabei hat aber jede ihre besondere Aufgabe und aus dieser fließt für sie die bestimmtere Begründung dessen, was an sich schon das ästhetische Gefühl überhaupt fordert. Dieß zeigt sich sogleich an den drei Momenten, die wir als Formen der Belebung des Einförmigen zum Mannigfaltigen unter dem Begriffe des milden Contrasts zu befassen haben. So ist denn die Form des Würfels an sich schon leblos abstract, es fehlt ihr die Bewegung des Unterschieds. Es ist daher einer der wenigen allgemeinen Sätze, die sich über architektonische Proportion aufstellen lassen, daß das Compositionsgesetz die Verlängerung des Würfels zum Oblongum fordert. Allein es liegt dabei ein bestimmterer Zweck zu Grunde, der rein im Geiste dieser Kunst begründet ist: das Oblongum soll einen Anlauf, eine Bahn nach einem Ziele ausdrücken, wie ja sein innerer Raum in Wirklichkeit den Eintretenden hinanführt zum Götterbilde, zum Hochaltar. Durch dieses Vorherrschen der Länge würde aber der Bau als träg an der Erde hinlagernd erscheinen, wenn nicht die Linie des Aufschwungs, die senkrechte, in einer, wenn nicht die Breite überbietenden, doch an sich bedeutenden Höhe zur Geltung käme; auch dieß ist eine allgemein ästhetische Forderung des Auges, deren Recht man dem stumpf abgeschnittenen ägyptischen Tempel gegenüber empfindlich genug fühlt, allein es ist auch positiv der Ausdruck religiösen Aufstrebens, der dieses Verhältniß verlangt, wobei man keineswegs unmittelbar an den gothischen Hochbau zu denken hat, denn auch der griechische Tempel ist kein so einseitiger Langbau wie der ägyptische. Eine weitere wesentliche Art der Einführung des belebenden milderen Contrasts ist nun die Massentheilung und Raumöffnung. Die erstere bricht die Einförmigkeit der Flächen durch Gliederung und Ornament, reduzirt als tieferer Grund der Sparsamkeit die Mauermassen und geht so in die zweite, die Raumöffnung über, von der schon zu §. 563 gesagt ist, wie sie aus ästhetischem Motive das Bedürfniß übersteigt. Das allgemein ästhetische Prinzip, welches die Belebung des Eintönigen durch Contraste des Mannigfaltigen gebietet, wirkt also in der Baukunst in dieser besondern Weise der Massenbezwingung, deren bestimmtere Formen die Lehre vom Decorativen und die geschichtliche Uebersicht über die Hauptstyle zu zeigen hat. — Der starke Contrast tritt nun natürlich im vollen

Gegensatze des Wagrechten und Senkrechten, des Geraden und Runden hervor, und in diesen Linien bewegt sich der Zusammenstoß der Grundgewalten: der Conflict zwischen Kraft und Last, zwischen Schub und Gegendruck. Die Composition hat diesem Conflicte seinen vollen Ausdruck zu geben, denn der starke Contrast gibt allem Kunstwerk erst seine festen Knochen, Kraft und Salz; in der Baukunst aber soll gemäß ihrer Aufgabe, eine Symbolik der bauenden Weltkraft zu geben, vor Allem der Kampf und Gegenschlag, auf welchem alle Organisation des Kosmos ruht, zur Darstellung kommen. Das mechanisch Nothwendige erhebt sich zum Ausdruck der Idee, daß der Streit der Vater des Lebens ist.

§. 569.

Die Herstellung der Einheit durch Vorbereitung, Motivirung, Lösung der Gegensätze (§. 499) vollzieht sich im Allgemeinen durch lebendige Entwicklung jedes Theils aus dem andern. Dabei macht sich nun vor Allem die durchgreifende Bedeutung der Decke (vergl. §. 563) in der Art geltend, daß sie in ihrer Verbindung mit der freistehenden Stütze das Ganze zu einer organischen Wechselwirkung von Kräften gliedert, welche in ihrer durchgebildetsten Form auch die Wand ergreift. Hier treten denn die zusammenfassenden Linien-Verhältnisse (vergl. §. 564) in das Leben.

„Im Allgemeinen“: denn ihren vollen Ausdruck erhält die lebendige Einheit, die dieses Ganze durchströmen soll, erst in den Gliedern und im Decorativen überhaupt, das hier zwar allerdings als wesentlich mitwirkend schon in's Auge gefaßt werden muß, jedoch ohne noch zu der in §. 557, 2. vorbehaltenen näheren Betrachtung zu kommen. Ehe von der Bedeutung der Decke die Rede ist, wird die lebendige Entwicklung jedes Theils aus dem andern überhaupt als Ausdruck jener Einheit bezeichnet, denn das wichtigste Geheimniß sitzt zwar in jener, aber es handelt sich auch von Anderem, wo die Decke jene große Bedeutung nicht haben kann oder gar nicht in's Spiel kommt. Im mehrstockigen Palaste z. B. soll ein Stockwerk auf das andere vorbereiten, so daß sie in ihren verschiedenen Abstufungen von Größe des Raumöffnenden, von ästhetischer Entwicklung überhaupt aus einander hervorzuwachsen scheinen, bis das Glänzendste erreicht ist und dann diese Bewegung in einem letzten unscheinbareren und leichteren Stockwerk sich auslebt; es erhellt daraus, wie verkehrt es wäre, den untersten Stock am reichsten auszustatten. Im durchgegliederten Thurme soll sich das Achteck aus dem Viereck und aus jenem die Pyramide wohlvorbereitet herausgliedern. Das Portal, die Façade überhaupt bereitet auf ein reiches und großartiges Inneres vor.

Der einzeln, von der Kirche getrennt stehende Campanile ist ein isolirtes, in das Ganze nicht aufgenommenes, mit dem Langbau jener einen ungelösten Kontrast darstellendes Gebilde. Das Wichtigste ist nun aber allerdings die Decke. Hier fällt mit dem stärksten Conflicte zugleich die Lösung in Eines zusammen, denn wie sie als übergelegte Last allen tragenden Theilen den Kampf bietet, so faßt sie als das ausgespannt Spannende zugleich sie alle mit Macht zusammen und von ihr aus geht die Verwandlung aller wesentlichen Theile des Baus in Glieder eines Organismus, wie dieß in jenem schon zu §. 562, 1. angeführten Satze Böttichers ausgesprochen ist, der das Thema enthält, welches der Geschichte der Style zu Grunde liegt. Eben der Streit der Kräfte ist daher auch ihre Einheit, und das Bild der Wohlordnung des Lebens, wie es aus dem Kampf der Gegensätze sich erzeugt, der Harmonie aus Disharmonie, der Geist, der aus den Reibungen der Materie aufblitzend Alles in seine Einheit zusammenfaßt, hat daher hier seinen geheimnißvollen Sitz. Die Vorbereitung der kämpfenden Gewalten auf den Zusammenstoß ist bereits die Vorbereitung auf ihre beruhigende Zusammenfassung: die Wand und noch mehr die freistehende Stütze wächst der Last der Deckung entgegen und findet nun eben in dieser Leistung ihre Ruhe, ihre Festigkeit, die Decke legt sich mit ihren Enden auf, breitet ihren übrigen Theil frei schwebend über und dankbar für das Auflager schenkt sie dem Tragenden eben durch ihren Druck seinen Halt und Bestand; nur soll natürlich in dieser Versöhnung der Ausdruck des Conflicts nicht verschwinden: Fenster und Thüren folgen in der Form ihrer Bildung demselben Gesetze, und so bleibt kein Architekturtheil übrig, der nicht in die Wechselwirkung des Ganzen eingefaßt wäre, Alles ist sich gegenseitig Motiv; aufstrebende Thürme, wo sie hinzutreten, erscheinen wie Blumen mit hohen Stengeln, die aus diesem vollen, lebensreichen Organismus aufschießen, um weithin seine Herrlichkeit zu verkündigen. Nun erst erhalten auch die in §. 564 noch abstract aufgeführten Linien-Verbindungen ihre wahre concrete Bedeutung; sie sind nur die äußere Grenze organischer Verhältnisse wirklicher Körper: die wagrechte über der senkrechten erscheint in dem über Wand und Säule gespannten Gebälke, die runde über der senkrechten im Gewölbe; jene ruht auf der Säule, diese auf dem Pfeiler; jene läßt die Wand noch ungegliedert, diese zieht auch die Wand in die allgemeine Gliederung wechselwirkender Kräfte. Die schrägen Linien zum Giebel zusammentretend bilden das Dach, das in seiner mechanischen Bedeutung nur schützend, in seiner ästhetischen schließlich das Ganze noch einmal nach außen zusammenfassend wirkt und der Höherichtung ihre vollständige Entwicklung gibt. Noch eine andere Bedeutung erhält die schräge Linie in der gothischen Baukunst: sie beherrscht als Diagonale auch die Glieder-

rung des Innern in ihren Gewölbefeldern und besonders den polygonen Theil des Grundrisses; aber auch in dieser Anwendung hat sie wesentlich zusammenfassenden Charakter.

§. 570.

1. **Das einheitliche Leben des Ganzen als Rhythmus (§. 500) muß sich, da es sich nicht in dem freien Flusse der individuellen Linie bewegen kann, zunächst in einer um so strengeren Durchführung jener allgemeinen Grundlagen alles individuellen Lebens (§. 558), erhoben zum bindenden Gesetze der Symmetrie, geltend machen. Dieselbe ist als Gleichseitigkeit bei nur gedachtem Mittelpuncte bloße Regelmäßigkeit; in ihrer wahren Bedeutung tritt sie auf, wenn der Mittelpunct als ausgebildeter Körper zwei oder mehrere gleiche Seiten beherrscht, und ihre reichste Form ist die gruppirte Symmetrie, wo die sich gegenüberstehenden Seiten selbst wieder solche Mittelpuncte haben**
2. **(vergl. §. 265). Die Symmetrie entwickelt sich nothwendig in der Zwei- und Dreizahl mit den aus ihr hervorgehenden Zahlfortschritten (vergl. §. 500, 2.); dasselbe Zahlengesetz greift aber als Ausdruck des in der Symmetrie nicht erschöpften rhythmischen Lebens durch die Hauptmomente des Ganzen.**

1. Die Gliederung (§. 569) ist noch nicht der Rhythmus, wie er in §. 500 dargestellt ist. Er verhält sich zu ihr, wie der allgemeine Lebensstrom zu den festen Formen im organischen Leibe: diese sind zwar die Röhren, durch die er fließt, die Knotenpuncte, in denen er sich taktfest sammelt, allein die Bahn seiner Bewegung, sein Ausholen, Ausathmen, sich Ansammeln, neues Ausströmen bis zum Schlußpuncte kann und muß in der Betrachtung getrennt werden von den Fügungen der Theile, durch die er sich bewegt. Wir haben erst ganz allgemein einen Rhythmus der Verhältnisse und Linien in §. 557 gefordert und in §. 566 die ganze Composition als Rhythmusbildend gefaßt; der Begriff erhält aber jetzt engern Sinn und bestimmt sich vorerst zum Gesetze der Symmetrie. In den Künsten, die das individuelle Leben nachbilden, wird die rhythmische Bewegung als ein Geist der Einheit auftreten, der als eine unberechenbare, freie Strömung Theile beherrscht, die entweder, wie im vorhin gebrauchten Beispiele, zwar als Glieder an Form einander gleich sind, doch nicht in abstract geometrischem Sinne und zudem durch ungleiche Stellung unterschieden, oder überhaupt ungleich, wie in einer Landschaft, einem Drama. Die Baukunst aber bildet ja nicht das individuelle Leben im freien Spiele seiner Linien nach, sondern sie nimmt, wie dieß in §. 558 gezeigt ist, nur die allgemeinen Grundlagen, welche als verborgene Regel alles Leben binden, gleichsam das Knochengerüste aus dem Fleische des Lebens oder aus dem wechselnden Geiste die zeitrechnenden

Marken seiner Besinnung für sich heraus als das Element, worin sie idealisirend bildet und tiefe Bedeutung symbolisch niederlegt. Hier, in diesem Gebiete der abstracten Linie, kann der Rhythmus nicht ein freies Spiel des Ungleichen unberechenbar beherrschen, sondern er muß sich vorerst ganz abstract so äußern, daß er das Ungleiche selbst gleich macht, d. h. daß Solches, was von einem Mittelpuncte mehrzählig ausstrahlt, diesem zwar ungleich, aber untereinander gleich ist, und dieß eben ist die Symmetrie. Shakespears Lear z. B. führt zwei Fabeln nebeneinander her, sie sind sich ähnlich, aber nicht gleich, die Handlung der einen folgt der andern mit raschen Schritten, doch bleibt sie auch zurück, um sie wieder einzuholen u. s. w.; im Bauwerke dagegen müssen zwei Haupttheile, die parallel sich gegenüberstehen, einander ganz gleich sein an Maaßen, Zahl ihrer Einzeltheile u. s. f. Ueberall wo das Starre erst in dieser allgemeinsten Weise gestaltet wird, muß diese gemessene Bindung und gezählte Gleichseitigkeit herrschen, nicht nur in der höhern Architektur, sondern in aller Tektonik (vergl. Schleiermacher Aesth. S. 443. ff.). Daß hiedurch die Proportion erst ihren bestimmten Inhalt bekommt, ist zu §. 567 bemerkt. Es sind nun die verschiedenen Arten der Symmetrie bestimmter zu unterscheiden. Die erste, abstracteste Form ist die Gleichheit von zwei Seiten nach Linie, Maaß, Zahl und Form einzelner selbstständiger Theile, wie Fenster, Säulen u. s. w., die sich ergibt, wenn man durch ein (schlechthin oder relativ) Ganzes als theilenden Mittelpunct eine nur gedachte Linie zieht. Schneidet diese ideale Linie der Länge nach durch die Mitte eines reicher gegliederten Baus oder senkrecht durch einzelne Theile, woran runde oder geneigte Linien vorkommen, wie bei Portalen, Säulen, gewölbten Fenstern, Dachgiebeln, so tritt der in §. 265 hervorgehobene Fall ein, daß die beiden Seiten das umgedrehte Gegenbild von einander darstellen. Aber nicht beliebig nach verschiedenen Richtungen kann man eine solche theilende Linie als Mittelpunct für gleiche Seiten ziehen; solche fallen nicht ab, wenn man die Mitte eines Oblongums quer von oben durchschneidet: selbst im griechischen Tempel kann nach außen die Vorhalle reicher gegliedert sein, als die Hinterhalle, und im Innern begründet die Stelle des Götterbildes, das geschlossene Gemach an der Hinterseite der Celle eine Ungleichheit; die gothische Kirche aber zerfällt so in zwei Seiten von noch viel auffallenderer Ungleichheit. Ebensowenig entsteht, wenn man in der Breite durchschneidet, eine Symmetrie des Obern und Untern. Dieß ist eben ein Beweis, daß die Symmetrie nicht Alles ist; sie kann das aus tieferer Quelle Gegliederte nur in Einer Richtung durch ihr Taktgesetz beherrschen. Die reichere Form der Symmetrie nun entsteht, wenn der herrschende Mittelpunct als besondere Form sichtbar hervortritt, wie im Bau des Mittelalters an der Façade das

höhere Mittelschiff mit dem Portal, in einem Palaste der reichere Mittelbau zwischen den Flügeln u. s. w. Der beherrschten Seiten können nun mehr sein, als zwei, z. B. vier in der Grundform des griechischen Kreuzes mit vier gleichen Armen, die von dem Kuppelbau in der Mitte auslaufen. Die reichste Form ist, wenn die beherrschten Seiten selbst wieder diese Theilung des Ganzen durch eine reichere Mitte darstellen, indem sich in ihnen wiederholtes Gleiches um eine solche gruppirt, wie wenn Säulen mit Pfeilern wechseln, wenn gruppirte Fenster um ein reiches Portal sich gegenüberstehen, wenn die Querschiffe einer Kirche mit Thürmen versehen vom Centralpuncte aus sich entwickeln. Alles dieß kann sich nun natürlich in reicherer Weise ausbreiten in einer ganzen Gruppe von Gebäuden, aber die größere Mannigfaltigkeit des Symmetrischen geht hier auf Kosten der strengen Geschlossenheit, wie sie in Einem Bau sich durchgliedert. Schließlich ist noch zu bemerken, daß Mangel an Symmetrie, wie sie durch Laune, durch äußere Hindernisse, Zufälle eindringt, nie vom architektonischen, sondern nur vom malerischen oder überhaupt nicht rein ästhetischen, sondern mit geschichtlichen Empfindungen gemischten Standpunct aus gebilligt werden kann, und da mag freilich das Unregelmäßige namentlich in größeren Ganzen, wie Straßen, öffentlichen Plätzen schöner erscheinen, als die kahle Regelmäßigkeit unhistorischer moderner Städte.

2. Es ist zu §. 500, 2. gesagt, daß in den Künsten, die nur in entferntem Sinn nachahmende sind, ein Zahlgesetz, insbesondere ein Zwei-, Drei- und Fünfschlag mit besonderer Bestimmtheit auftreten müsse. In der Symmetrie herrscht klar die Zwei, wo die Mitte eine nur gedachte ist und die unterschiedenen Einzeltheile der gleichen Seiten nicht gezählt werden; werden diese gezählt, so geht die Progression in geraden Zahlen, also auf Grundlage der Zwei fort. Tritt die Mitte als besondere Form hervor, so herrscht die Grundzahl alles Lebens und aller Bewegung, die Drei, und da sich die beherrschten Seiten wieder zweifach oder mehrfach theilen, so schreitet die Progression von da weiter fort. Man darf bei den „aus der Zwei- oder Dreizahl hervorgehenden Zahlfortschritten" natürlich nicht an die reine Regel der Arithmetik denken. Die Drei kann zu vier, fünf, sieben u. s. w. fortschreiten, wenn die Mitte mit drei, vier Ausstrahlungen u. s. w. zusammengerechnet wird. So ist es auch in der Symmetrie des Organischen. Die Symmetrie ist nun aber nur der Niederschlag des rhythmischen Lebens in der Gleichbildung sich wiederholender Theile; diese Theile selbst sind Ausstrahlungen der Kraft des Ganzen, die in ihrer Entfaltung sich sammelt, gesammelt sich wieder entfaltet und endlich beruhigt ihr Leben abschließt. Der Rhythmus wird daher in den Hauptmomenten der Fügung des Ganzen seinen all-

gemeinen, die Symmetrie nun unter sich begreifenden Ausdruck haben, aber auch dieser muß sich in einer streng geometrischen Kunst in einem Zahlenverhältniß äußern. Nur bewegt sich jetzt die Zählung in andern Richtungen und ist nicht mehr von einem gleichen Maaße gezählter Theile die Rede. So gibt denn in der Richtung der Höhe das Tragende und Getragene einen vollen Zweischlag, nimmt man den Unterbau dazu, so ist es ein Dreischlag. Unterscheidet man zwischen Dach und Säule oder Wand das Mittelglied des Gebälkes, so spricht sich ohne den Unterbau wieder eine Drei, mit diesem eine Vier aus. Zieht man das Massentheilende und Raumöffnende bei, so tritt in der Mauer Sockel, Hauptfläche, Fries, in den frei stützenden Körpern Fuß, Schaft, Capitell, im gothisch gegliederten Thurme Viereck, Achteck, Helm einander im Drei-Tacte gegenüber. Im Kreuzgewölbe scheiden sich vier Felder, der Schlußstein als herrschende Mitte eingezählt gibt die Fünf. Im Wohnhaus wird die Zahl von drei Stockwerken die rhythmisch beste sein. Geht man dem Grundriß nach in die Länge und Breite, so gibt im griechischen Tempel die Celle mit Vor- und Hinterhalle eine Drei, dieß Ganze mit dem Säulen-Umgang eine Zwei; der gothische Bau läßt verschiedene Ausgangspuncte der Zählung zu: die Vierung als herrschende Mitte mit den vier Ausstrahlungen Chor, Querschiffe, Langschiff bildet eine Fünf; nimmt man den Chor als reichern Vorschuß des Centralpuncts der Vierung mit diesem zusammen und so als Herrschendes, so schickt dieser Kern zwei Arme nach der Seite, einen dritten in gerader Richtung aus; geht man aber von der Façade aus, so hat man im Langschiff den einheitlichen Ausgang, der sich in den Quer-Schiffen nach zwei Seiten auseinanderschlägt und in der Schluß-Einheit des Chors wieder zusammenfaßt. Die Verschiedenheit dieser Zählungsweisen, deren eine wie die andere zuläßig ist, beweist nun aber allerdings, daß die Zahl nicht der Kern des ästhetischen Geheimnisses, sondern nur sein Ausdruck ist; das Wesen der Sache ist die Bewegung mit ihren gegensätzlichen Wendungen und ansammelnden Ruhepuncten, diesen Tactschlägen mit den Ausathmungen dazwischen; im ästhetischen Genusse läuft ein Zählen dieser Momente nur dunkel und halbbewußt unter, wirft sich das Bewußtsein darauf, so kann verschieden gezählt werden, nur daß die Progressionen der geraden oder ungeraden Zahl auf die bezeichnete Weise einen Zwei- oder Dreischlag mit den genannten Fortschreitungen immer unterscheiden lassen. Jede weitere mystische Ausdeutung ist schon zu §. 561 Anm. 1. abgewiesen. Eine solche hat sich namentlich an die Messungs-Verhältnisse der gothischen Baukunst gehängt, denen man ein allegorisches Zahlen-Geheimniß unterlegte, das in ihren Gewerks-Vereinen bewahrt sein sollte. Die Grundzahl soll im polygonen Chorschluß gegeben sein: ist er dreiseitig aus dem Achtecke construirt, so

soll die Zahl acht in den Pfeilern, in den Länge=Maaßen der ganzen Kirche herrschen; ist er dreiseitig aus dem Sechsecke construirt, die Sechs; ist er fünfseitig, die Fünf; ist er siebenseitig, die Sieben. Auch auf die Gestaltung der Fenster und Ornamente soll die Grundzahl Einfluß gehabt haben u. s. w. Diese Zahlen werden dann mystisch gedeutet. So Stieglitz (Gesch. d. Bauk. S. 538 ff.), Hoffstadt (Goth. ABCBuch S. V ff.), der jedoch sonst sein großes Verdienst in der Erforschung des geometrischen Elements im gothischen Styl hat. Wir verweisen übrigens auch hier auf Schnaases Kritik dieser Ansichten (Gesch. d. bild. Künste Bd. IV, Abth. 1 S. 287 ff.). Die Annahme einer Grundfigur für das Ganze des gothischen Gebäudes gehört zunächst nicht hieher, wo nur von Zahlenverhältnissen die Rede ist, doch fällt die Behauptung des Durchgehens der übereinander gelegten Quadrate (Quadratur, Achtort, Achtuhr) oder Dreiecke (Triangulatur) durch das Ganze in diese Kategorie der äußerlich mathematischen Fixirung des Schönen; auch diesen Punct dürfen wir der kunstgeschichtlichen Kritik überweisen (vergl. Schnaase a. a. O. S. 319 ff.). — Fassen wir aber, was von der Proportion in §. 567 allgemein gesagt ist, mit dem Satze zu §. 568, 1., wonach ein bestimmtes Gesetz der Proportion im Unterschiede der Länge von der Breite und Höhe sich hervorstellte, zusammen und fragen nun, ob das Gesetz des Rhythmus in den Tactschlägen seiner Athmung nicht weitere Bestimmungen begründe, so ist die Antwort, daß solche in einem gegebenen Style, doch ebenfalls mit einem großen Spielraume für die individuelle Erfindung, sich entwickeln werden. So ist in der gothischen Kirche die Einheit, von welcher die ungefähre Bestimmung der Verhältnisse des Grundrisses ausgeht, in dem Quadrate gegeben, das in der Vierung des Kreuzes liegt; es wiederholt sich einfach in jedem Querschiffe, mehrfach, gewöhnlich dreimal im Mittelschiffe des Langhauses, theilt sich in Hälften im Seitenschiffe, so daß je zwei halbgroße Quadrate jedem ganzen des Hauptschiffes zur Seite liegen. In der Pfeiler=Reihe drückt sich dieses Verhältniß dadurch aus, daß der Abstand zwischen zwei Pfeilern die Breite der Seitenschiffe, zwischen drei die des Mittelschiffes, also des Grundquadrats darstellt. Nach der Chorseite wiederholt sich das Quadrat einfach und der polygone Chor=Abschluß legt sich an dieses Quadrat so, daß sein Radius die Hälfte der Breite desselben beträgt. So kehrt theils ganz, theils zur Hälfte getheilt das Grundmaaß wieder und stellt sich ein Rhythmus zählbarer Maaße im Grundrisse dar (s. Schnaase a. a. O. S. 128. 129). Doch auch dieß ist nur das Durchschnittsverhältniß, modificirt sich verschieden in der Wirklichkeit und so sind wir von allen Seiten von dem Berechenbaren zum Unberechenbaren der Schönheit geführt.

§. 571.

Die architektonische Schönheit bewegt sich in allen, von §. 564 an aufgeführten Momenten und faßt sich im Rhythmus so zusammen, daß sie ihm das Wohlverhältniß der Eurhythmie gibt. Ueber dieselbe kann nichts Weiteres ausgesagt werden, als daß sie ein andeutendes Bild des Weltalls (vergl. §. 561) als eines zur reinen Harmonie geordneten Ganzen vor Augen stellt.

Die Symmetrie kann noch nicht die Schönheit selbst sein, denn es kommt ja erst darauf an, was sich gegenübersteht und um welchen Mittelpunct. Wir haben verschiedene Arten der Symmetrie angegeben, deren jede selbst wieder ihre specielleren Verschiedenheiten zuläßt. Der tiefere, allgemeinere Rhythmus, der durch die Symmetrie mit seinen Taktschlägen greift, kann selbst verschiedener Art und in jeder Art zwar vorhanden, aber mangelhaft entwickelt sein. Im Rhythmus nun faßt sich schließlich das Geheimniß der architektonischen Schönheit zusammen. Er steht selbst über der Gliederung, welche das allgemeine System der Linien (§. 564), der Hauptrichtungen (§. 565), der Arten des Contrastes (§. 568) und seiner Lösung (§. 569) bedingt; denn der Unterschied der Gliederung bestimmt den Unterschied der Style, es sind aber in jedem Styl schöne und unschöne Verhältnisse möglich; es gibt keinen Rhythmus ohne Gliederung, er ist nicht denkbar außer ihr, aber von ihr noch zu unterscheiden. Er entfaltet die Schönheit seiner Verhältnisse namentlich im Rahmen der Oekonomie (§. 566), der Proportion (§. 567) und schließlich der Symmetrie, aber eben weil das innere Leben, das durch diesen Rahmen strömt, sich nicht bei Schuh und Zoll bestimmen läßt, ist auch dieser Rahmen ein veränderlicher, nicht zu bestimmender. Und so läßt sich denn Weiteres schlechthin nicht aussagen, als: der Rhythmus soll schön sein. In der That ist nicht zu fragen, warum man denn ein Näheres über die Schönheit in der Baukunst nicht feststellen könne, sondern wie man dazu komme, nur zu meinen, man könne es? Und die Antwort ist, daß der Grund in der abstracten Natur dieser Kunst liegt. Keine andere Kunst außer der Musik legt wie sie die ganze Schönheit in Messungs-Verhältnissen nieder und da vergißt man leicht, was schon nachdrücklich hervorgehoben ist, daß das ausgeführte Gebäude zwar nachgemessen werden kann, aber von dem blos Nachmessenden darum nie erfunden wäre, d. h. daß auch hier die freie Erfindung der Phantasie es ist, welche das Schöne schafft. In geistiger Allgemeinheit aber läßt sich natürlich ganz fest bestimmen, was architektonisch schön sei. Schönheit ist vollkommener Ausdruck der Idee in der reinen Form. In der Baukunst ist die Idee des Weltgebäudes symbolisch darzustellen und ein Gebäude ist schön, wenn

es diese Idee in ihrem wahren Vollgehalte, d. h. als die Idee eines wohlgeordneten Ganzen, einer lebendigen, sich bis zur Beruhigung auslebenden Wechselwirkung der Kräfte, kurz wenn es den Kosmos darstellt.

§. 572.

Das ästhetische Leben des Bauwerks bliebe aber ein verborgenes, wenn es sich nicht eine besondere Welt von Formen erzeugte, die sich als sein decorativer Ausdruck (vergl. §. 557, 3.) der Kernform anlegen. Es sind dieß theils Umbildungen der Oberfläche fungirender Hauptglieder, wodurch insbesondere die freistehende Stütze zur Kunstform der Säule und des Pfeilers wird, theils eigene Bildungen oder Glieder im engeren Sinne, welche, die wesentlichen Theile des Bauwerks umsäumend, den Contrast, seine Vorbereitung, Motivirung, Lösung und überhaupt den Rhythmus zur Anschauung bringen. Diese sind theils runde, theils gerade; die ersteren sind vorherrschend durch die Fiction motivirt, als wäre der Stoff ursprünglich weich gewesen; im Uebrigen sind die Motive aus der Pflanzenwelt, aus dem Mechanischen, aus der Baukunst selbst entlehnt. In ihrer Verbindung heißen die Glieder bei längerer Ausdehnung Gesimse.

Die Grenzen dieses Gebiets sind nach zwei Seiten schwer zu bestimmen; die eine dieser Seiten liegt auf folgendem Puncte: an den architektonischen Hauptgliedern werden Gestaltungen vorgenommen, welche gerade in ihrem Haupttheile nicht als besondere, angelegte Form erscheinen, durch welche vielmehr das ganze Hauptglied ist, was es ist, so an der Säule, am Pfeiler, am Gebälke, an den Gewölbe-Gurten. Jene beiden insbesondere gewinnen erst hiedurch die Kunstform, welche schon in §. 563 hervorgehoben werden mußte. Ein Theil jener Gestaltungen besteht bereits aus Gliedern im gewöhnlichen engern Sinn und dieser Complex pflegt bei der Lehre von Säule und Gebälk u. s. w. abgehandelt zu werden, wiewohl der letztere Theil bei der besondern Erörterung der Glieder auch vorkommen muß. Wir ziehen das Ganze jener Bildungen in Einen Abschnitt mit den Gliedern zusammen. Die andere Seite ist die Grenze nach dem eigentlichen Ornament hin: nimmt man, wie Bötticher, durchgängig die Blumen- und anderen Formen, die den Gliedern ursprünglich aufgemalt, später plastisch an ihnen ausgeladen sind, als das ursprüngliche Motiv der Entstehung des ganzen Glieds, so läuft die ganze Lehre von den Gliedern unterscheidungslos in die vom Ornament hinüber. Wir werden Bötticher nicht durchaus folgen können und eine ungefähre Grenze zu bestimmen suchen. Innerhalb des Gebiets der eigentlichen Glieder zeigt sich eine weitere, schon zu §. 557, 3. angedeutete Schwierigkeit: einige

haben noch Function; so schützt die Gliedergruppe, die das Kranzgesimse bildet, vor Regen, die Triglyphe trägt, der Abakus des Kapitells ist nicht absolut nöthig, aber doch dienlich; Console oder Kragstein trägt bald wirklich, bald nur scheinbar; andere fungiren entschieden nicht und liegen daher näher an der Grenze des eigentlichen Ornaments; Hübsch (D. Architektur u. s. w. S. 13) nennt sie Zierglieder. Wir heben das Wesentliche dieser schwierig abzugrenzenden Formenwelt hervor und beginnen von jenen Umgestaltungen ganzer Körper, welche decorativ das statische Leben aussprechen. Die freistehende Stütze soll ihre Tragkraft kundgeben durch einen Schein, als wüchse und stiege sie mit organischem Schwunge ihrer Last entgegen oder stemmte sich (als Pfeiler) nicht nur gegen den senkrechten Druck, sondern auch gegen den Seitenschub. Der einfacheren Aufgabe des bloßen Widerstands gegen den Druck von oben wird eine Belebung entsprechen, welche in das Pflanzenreich, in den central peripherischen Wuchs des Baumstamms hinüberspielend den Körper cylindrisch bildet und, um die Anspannung einer elastischen Kraft anzudeuten, ihn gegen die Mitte schwellt (Entasis), nach oben aber verjüngt. Dieses Hinanstreben wird im Zusammenstoße mit der Last naturgemäß mit einer Ausbreitung schließen, welche wir bei den eigentlichen Gliedern zu erwähnen haben; wir nehmen aber hier zum Voraus Rücksicht auf sie, weil eine weitere Form der Belebung des Schaftes wesentlich mit ihr zusammenhängt: um nämlich das Austreben zum Stützen noch bestimmter zu charakterisiren, werden ringsum Furchen, Canneluren am Cylinder aufwärts gezogen, welche, energische Schattenstreifen erzeugend, das Auge nöthigen, an ihm hinanzusteigen, und mit den Gräten oder Stegen, welche zwischen ihren Eintiefungen heraustreten, die concentrisch angespannte, durch die Anspannung eine scharfe Ausquellung hervorpressende Kraft darstellen; das Motiv aus der analogen Natur, das dieser Form (Rhabdosis) zu Grunde liegt, hat Bötticher (a. a. O. S. 135) im Stengel der Schirmtragenden Dolde nachgewiesen, wo denn eben in der Eigenschaft des Schirmtragens die Vorankündigung jener obern Ausbreitung liegt. Eine dazwischen geschobene Platte wird den Zusammenstoß jener Ausbreitung mit dem Architrav mildernd, schützend, überleitend vermitteln. Nehmen wir nun hinzu, daß der Druck von oben auf den untersten Theil der Säule auch hier Ausschwellungen motiviren muß, durch die sich ihr Körper vom Unterbau abheben wird, und daß etwa auch hier eine dazwischen gefügte Platte den Zusammenstoß mit dem Unterbau vermitteln wird, so haben wir die organische Drei-Gliederung der Säule in Fuß, Schaft, Kapitell und damit eine neue klare Form jenes Zahlengesetzes §. 570, 2. Eine andere, stärkere Art der Belebung wird der Gewölbetragende Pfeiler fordern; die ausquellenden Rippen der Gewölbe-Gurten bedingen besondere Ansätze, die an ihm auswachsend ihnen

zum Träger dienen (Dienste) oder sich in sie fortsetzen. Der Bündel von Rundstäben, zu welchem dadurch der Pfeiler sich gestaltet, wird aber nicht als blos mechanische Ansetzung, sondern als organische Ausquellung erscheinen, wenn tiefe Höhlungen zwischen ihnen eine in der Anspannung sich zusammenfassende und dadurch wieder die convexe Rundung hervorpressende Kraft zum Ausdrucke bringen. Auch hier klingt ein Naturgebilde an: der Stengel von Pflanzen, die aber nicht Schirme, sondern weiter verzweigt runde Früchte, Kürbisse, Heidelbeeren, glockenförmige Blumen (**salvia splendens**) tragen (s. Metzger Gesetze und Pflanzen- und Mineralienbildung angewendet auf altdeutschen Baustyl S. 8 und Taf. III), was dem gewölbstützenden Körper entspricht. Die weitere Umbildung, welche in der Uebereckstellung liegt, wird bei der Darstellung der gothischen Baukunst zur Sprache kommen. Aehnliche Belebung wie an der Säule wird nun auch kleineren Stützen angemessen sein; so erhält die Triglyphe als viereckig aufstrebende Stütze des Kranzgesimses winklicht eingeschnittene Furchen nach Art ähnlich gefurchter Pflanzenstengel. Anders wird es sich mit Körpern verhalten, welche vereinzelt und selbständig aus Wand oder Pfeiler hervortreten, um scheinbar oder wirklich eine Last, Balkon, Fensterbank, Kranzgesimse, Gewölbegurten, auch Bildsäulen u. dgl. zu tragen: Consolen, Kragsteine; ihre Vorderseite wird eine ausgeschweifte Grundform annehmen, welche schon den eigentlichen Gliedern angehört, wiewohl sie in verschiedenartiges Ornament ausblühen mag. Wir müssen aber von dieser Erwähnung selbständigerer, einzeln eingesetzter Ausladungen noch einmal zur Umbildung der Oberfläche von Hauptkörpern zurückkehren. Nicht nur die freistehende Stütze nämlich, sondern auch die Wand soll in einer durchgegliederten Baukunst in einer Weise belebt werden, welche die Einförmigkeit ihrer Fläche theilt und ihr zugleich den Chrarakter des Aufstrebens gibt durch hinansteigende Ausladungen, welche die Dienstleistung des Tragens dem übrigen Körper abzunehmen scheinen oder zum Theil wirklich abnehmen: dieß sind Halbsäulen, Pilaster, Lissenen, Formen, deren Motiv aus der Architektur selbst entlehnt ist. Die bedeutenderen Bildungen nun, die wir hier zuerst aufgeführt, gehören der Vorbereitung und Motivirung des Kontrasts an: ehe das Auge bei dem Zusammenstoße der Kraft und Last ankommt, sieht es denselben in schlank ansteigenden Formen vorangekündigt, die Kraft gerüstet zum Kampfe, bewegt ihm entgegenstrebend. Der Zusammenstoß selbst aber drückt sich nun sammt seiner Lösung in den eigentlichen Gliedern aus, zu denen wir jetzt, nachdem wir sie im Bisherigen nur theilweise beigezogen und angedeutet, übergehen, um sie für sich im Zusammenhang zu betrachten. Die Glieder sind theils runde, theils geradlinigte Profilbildungen, welche an allen wesentlichen Grenzen des Baus hinlaufen und die doppelte Bedeutung haben, sowohl die Grenze und

den an ihr stattfindenden Kampf der Kräfte durch eine energische Scheidung zu markiren, als auch diese Scheidung wieder aufzulösen, das Vorangehende zu dem Folgenden in organischem Uebergang hinüberzuführen. Sie erscheinen zwar auch als äußerste Einfassungen, wie das Kranzgesimse des Giebelfelds, dieß aber nur für den Anblick von einem gewissen Standpunct aus, denn an sich führt im Gebäude Alles ineinander über; so ist jenes Kranzgesimse die Bordbahn des Dachs, tritt also scheidend und vermittelnd zwischen dieses und das Giebelfeld. Man kann die einzelnen Glieder nicht danach eintheilen, daß sie scheiden, Conflict ausdrücken oder hinüberführen, den Conflict lösen: das Conflict-Ausdrückende ist zugleich auch lösend; die runde Ausladung, welche von der Last hervorgedrängt erscheint und daher allerdings vorherrschend den Zusammenstoß ausdrückt, hat doch durch ihr Profil auch die Bedeutung, das Vor- und Zurückstehende, Tragende und Getragene aufeinander zurückzuführen, und das Geradlinige, was wie ein Band zusammenhält, schneidet zugleich durch das eckige Profil seiner Hervorragung einen Haupttheil vom andern mit scharfer Bestimmtheit ab. Die Glieder gemahnen so an die Interpunction in der Schrift, welche zugleich logisch theilt und verbindet; tiefer ist die schon oft gebrauchte Vergleichung mit der copula in der Rede, welche allerdings wesentlich Band ist, aber als solches ebensosehr den Gegensatz von Subject und Prädicat markirt, denn gerade das dazwischen tretende Band zeigt, wie diese Momente einer Verknüpfung bedürfen. Aber auch mit Hervorragungen und Schattenstreifen am Organischen, wie mit Augenknochen, Brauen, Augenlidern sind die Glieder zu vergleichen; ein stattlicher Bau ohne kräftig ausgesprochenes Dachgesimse gleicht einem Gesichte mit kaum sichtbaren Augbrauen, schmalen, dünnen Lidern und dürftigen Wimpern; das gewöhnlichste Tischlergeräthe, Thüre, Lambris ist ohne Glieder einem solchen faden Gesichte gleich. Die tiefste und wahrste Vergleichung aber ist die mit den Gelenken des organischen Leibs, die durchaus ebenso wesentlich abtheilend, als, mit ihren Einlassungen und Bändern, vereinigend sind wie die Glieder in der Baukunst. Nunmehr erst leuchtet ein, was bei allem über die Gliederung im Großen bisher Gesagten auf die eigentlichen Glieder Hinüberweisendes bemerkt ist: diese sind der schließliche künstlerische Ausdruck jener ganzen structiven Belebung, wodurch das Bauwerk zu einem rhythmisch bewegten Organismus wird. Ueberblicken wir nun die wesentlichsten Formen. Den Hauptunterschied begründet das runde und geradlinigte Profil. Unter den runden Gliedern sind es die convex ausgebogenen, welche, wie schon gesagt, zunächst dem Ausdrucke des Contrasts dienen, denn sie erscheinen einfach als Anschwellungen, hervorgebracht durch eine Fiction, welche spielend annimmt, der Stoff sei ursprünglich weich gewesen und durch den Druck der Last herausgequollen. Fassen wir nun sogleich

den oben erst flüchtig berührten Punct des Zusammenstoßes der Säule mit ihrer Last in das Auge, so sehen wir hier die herauspressende Gewalt in dem sogenannten Wulst (Echinus) ausgedrückt; wir können in ihm nicht wie Bötticher das Motiv eines Blätterkelchs mit ganz übergelegten Blättern, also eine überfallende Welle finden; das ästhetische Motiv, das den Gliedern zu Grunde liegt, kann allerdings nur frei spielende Andeutung eines Analogons aus der Natur oder verwandten mechanischen Formen sein und die Vorstellung einer förmlichen Uebertragung führt zum Widersinn; dieß gilt natürlich auch von jener Fiction des Ausschwellens eines weich gedachten Stoffs: sie wird in der Andeutung gleichsam wieder zurückgenommen, sonst müßte ja die ganze Form der unterliegenden Masse als zerdrückt dargestellt werden, oder wenn man lieber will, das Zurücknehmen objectivirt sich als augenblickliche Wiederverhärtung der Masse, welche nur eine mäßige Anschwellung zuläßt; allein die Analogie muß doch wirklich zutreffen; ein Blätterkelch aber kann auch nicht einen Augenblick nur analog als einer drückenden Last untergelegt vorgestellt werden, weil er völlig kraftlos, widerstandslos ist. Ist daher ein solcher dem Wulste des dorischen Säulencapitels durchgängig aufgemalt und tritt am jonischen als sogegenannter Eierstab plastisch hervor, so können wir diese vegetabilische Form nur als weiteren ornamentistischen Zusatz, der sich aus dem Profile der Ausschwellung ergab, nicht als ursprüngliches Motiv derselben fassen. Den Pfühl (Torus) faßt Bötticher als einen Bundwulst, d. h. eine Anhäufung von umgeflochtenen Bändern, wonach wir ihn nicht hieher zu den Gliedern, die einen Conflict, sondern erst nachher zu denen zu ziehen hätten, die eine Verknüpfung ausdrücken; er erscheint uns aber in der regelmäßigen Form des vollen Halbzirkels als eine durch den Druck einer Last motivirte Ausschwellung, bei welcher kein Motiv gegeben ist, daß sie nach der einen oder andern Seite überneige, weil ein Hinanlaufen oder Ablaufen in einer oder mehreren Einziehungen daneben in gesonderter Weise ausgedrückt ist; die Bänder-Umflechtung aber ist dann nur als ein Ornament zu fassen, das spielend andeutet, als müsse diese Ausquellung, weil sie sich nach keiner Seite anlehnt, durch ein Riemengeflechte zusammengehalten werden. Bei gedrücktem Profil (als umgekehrter Wulst) dagegen hat der Pfühl diese Anlehnung und eignet sich wieder für das Blätter-Ornament. Was nun die concaven Glieder für sich betrifft, so ist die ganze Einziehung, Hohlkehle, Trochilus, als völliger Halbzirkel eine Einpressung zwischen zwei Ausschwellungen, welche zugleich ein energisches Einschlucken, Zusammenziehen der Kraft vor ihrer Ausladung anzeigt; sie gehört in dieser völligen Ausbildung der gothischen Baukunst an, wo wir sie näher würdigen werden. Ihre (nicht reinen, sondern nach einer Seite ausgezogenen) Hälften dagegen stellen als Anlauf und Ablauf die Zurück-

führung eines schmäleren Körpers auf einen überragenden oder unterliegenden breiteren Körper dar, wo es dem Gefühle überlassen ist, ob es diese Linie einem leichten Drucke der Last zuschreiben will, der diese freiere Ausbreitung zuläßt, oder ein ganz freiwilliges hinanstrebendes und abfließendes Ausquellen der Masse anzunehmen vorzieht; jenes wird mehr bei der großen Architektur, wo diese Kehlen sich an schwere Platten aufwärts anschmiegen oder abwärts als Unterstes einer von oben gedrückten Masse anlegen, dieses bei Gefäßen der Fall sein. Bei diesen concaven Formen ist es vorzüglich, wo die Schattenwirkung ihre Energie ausübt, daher der Name scotia. Hier erst, als Verbindung des convexen und concaven Profils, haben wir nun die Welle (Kyma) aufzuführen. Sie zeigt offenbar einen spielenden Uebergang zwischen dieser freieren Ausbreitung und jener abgenöthigten Auspressung an. Die steigende Welle drückt eine Belastung aus, die zu unterst eine Ausschwellung bewirkt, weiter nach oben aber der Masse vergönnt, in leichterem Spiele der Einziehung und Wiederausbreitung sich dem Ueberragenden anzulegen; bei der fallenden Welle geht dieselbe Bewegung von dem schmäleren Körper der Last nach der überragenden Unterlage hin. Die verkehrt steigende und verkehrt fallende Welle bringt ein Spiel der Kräfte zur Anschauung, worin der Druck anfangs leichter wirkend der Masse nur die concave Bewegung, dann stärker zwingend die convexe Ausschwellung abgewinnt. Der Blätterschmuck gibt der Doppelbewegung ihren organisch ästhetischen Ausdruck. — Sehen wir nun in allen diesen Gliedern den leichteren oder stärkeren Conflict ausgedrückt (wiewohl so, daß die Ueberleitung oder Lösung zugleich mitgegeben ist), so symbolisiren dagegen andere zunächst die Verknüpfung. Diese können allerdings nicht aus einem der Masse selbst, als wäre sie eine bewegte, untergestellten Motive, sondern nur aus der Analogie eines von außen mechanisch Angelegten erklärt werden, welches den ästhetischen Anschein hat, als verhindere es eine Wirkung des Conflicts, welche bis zur Zerstörung der Form fortgienge. Böttcher, der ihre Bedeutung spezieller darin findet, daß sie die übrigen Glieder als der Kernform verknüpft darstellen sollen, nennt sie Heftbänder. Zu den zarteren Formen dieser Art gehört ein Glied von rundem Profil: der Stab, dessen Name unpassend auf die hinanstrebenden gothischen „Rundstäbe" übergegangen und überhaupt unrichtig ist; er stellt eine zusammenhaltende, umgelegte Schnur dar, die in der sogenannten Perlenschnur sich plastisch als eine Spange ausspricht, woran Astragalen gefaßt sind. Von eckigem Profil ist der Riemen (sonst auch Leistchen), der einfach oder in mehrfacher Umwicklung (spira) die ausquellende Masse zusammenhält, als habe er sie am Platzen zu hindern; das letztere ist z. B. unter dem Wulste des dorischen Säulenknaufs der Fall, wo diese Form von der Aehnlichkeit eines mehrfach umge-

wundenen Rings den Namen annulus erhalten hat. Wenn man den Pfühl, der seinen lateinischen Namen von der aufgemalten oder angebildeten Riemen-Umwicklung hat, nicht, wie oben geschehen, in der Reihe der Schwellungen, die aus einem Druck hervorgehen, aufzählt, sondern als verstärktes Heftband faßt, so bleibt unklar, warum denn gerade am Fuße der jonischen und attischen Säule ein so starker Bandwulst nöthig sei. Ein etwas breiteres Heftglied von eckigem Profil ist das Band oder der Streif, dem das Motiv einer gewobenen Binde, wie sie namentlich als Kopfschmuck üblich war, taenia, ursprünglich zu Grunde liegt: die am häufigsten angewandte Verknüpfung, die durchgehende, Alles umsäumende Form. Sie säumt aber blos eine Mehrheit von Gliedern ab, wogegen es noch einer stärkern Form braucht, um einen ganzen Haupttheil abzuschließen und zugleich ein kräftiges Uebergangs-Moment zu einem folgenden zu bilden. Dieß ist die Platte, Plinthus oder Abakus. Nicht immer treten diese beiden Bedeutungen in gleicher Stärke ein; ganz klar sind sie vereinigt in dem Abakus des Säulenfußes und Säulenknaufs: an dieser Stelle bedarf das Auge eines zwischen Unterbau und Säulenfuß, zwischen Hauptbalken und Kapitel eingefügten Körpers, der energisch nach zwei Seiten abschließt, scheidet, durchschneidet, zugleich aber nicht nur den Zusammenstoß mildert, vermittelt, sondern auch rhythmisch die wiederkehrend gleiche Form in der Tafel des Unterbaus, in Gebälk und Kranzgesimse ankündigt; dagegen herrscht der nur abschließende Charakter in der stark vorspringenden Platte der Kranzgesimse, welche wirklich den äußersten Saum eines Baus bilden kann und mit schützender Ueberragung das Ganze einrahmt. Man sieht also an diesem stärksten unter den geraden Gliedern, daß sie ebensosehr durch- und abschneidend trennen, als auch verbinden. — Diese Glieder nun treten in einfacher oder reicherer Verbindung zu Gesimsen zusammen und umsäumen so alle bedeutenden Grenzen, wo Haupttheile des Baus wie Säule und Last zusammenstoßen, betonen weniger ausgesprochene Theilungen wie zwischen Sockel und Mauer, fassen die Oeffnungen der Thüren und Fenster ein und erscheinen in oben genannter Weise zum Theil auch als äußerster Rahmen eines ganzen Baus. — Wir haben hier die Glieder der classischen Baukunst systematisch wie absolute aufgeführt; denn sie tragen den Charakter einer organischen Nothwendigkeit, der sie zu Mustern erhebt, nur nicht in dem todten Sinne, als ob sie keiner Fort- und Umbildung fähig wären. So liegen sie selbst der gothischen Architektur zu Grunde und wir werden finden, wie durch Abschrägungen, tiefe Einkehlungen und stärkere Ausschwellungen, veränderte Stellungen dieser Formenwelt eine neue Seele eingehaucht wird.

§. 573.

In unmerklichem Uebergang setzen sich diese Formen in das eigentliche Ornament fort, das mit dem Scheine structiver Dienstleistung, der den Gliedern eigen ist, nur in näherer oder entfernterer Erinnerung zusammenhängt und im Wesentlichen ein spielendes Ausathmen dieser Scheinfunction darstellt. Bestimmter treten hier neben geometrischen, technischen vegetabilische, ja thierische und menschliche Bildungen hervor und in ihnen liegt die tiefere Bedeutung, daß die abstracten Formen der Baukunst auch die Grundlagen des organischen Lebensgeheimnisses enthalten (vergl. §. 558). Endlich blüht das innere Leben in den Schmuck der Farbe aus. Das architektonische Gesetz verlangt aber für jene organischen Formen strenggemessene Stylisirung, für die Farbe, daß sie die reine Wirkung der Gliederung im Großen und Kleinen nicht verdecke, sondern ausspreche; sonst entstehen unstatthafte Uebertragungen der einen Art der Phantasie in die andere (vergl. §. 532—541).

Wir haben gesehen, daß die Formen, die wir in und mit den Gliedern zusammenfaßten, zum Theil noch wirklich fungiren, insgesammt aber wenigstens noch den Schein tragen, als seien sie durch eine structive Kraftwirkung motivirt. Bötticher nun bestimmt das Ornament dahin, daß es die Function der Kernform durch ein analoges, aus der Natur (oder mechanischen Welt) entlehntes Schema symbolisch charakterisire; da er aber bei sämmtlichen Gliedern ein solches Analogon (Blätter, Stickereien u. s. w.) als ursprüngliches Motiv ihrer ganzen Gestalt annimmt, so fällt hier der Unterschied von Glied und Ornament weg und kann Solches, was wir entschieden bloßes Ornament nennen, wie die Blumenformen der Akroterien, in Einem Zuge mit jenen Formen, die wir Glieder nennen, aufgeführt werden; jene Akroterien wie die First- und Stirn-Ziegel mit ihren Blumen erscheinen dann einfach als frei beendende decorative Glieder. Wir dagegen glauben solche Formen, wie die letzteren, von jenen Ausschwellungen und Bändern, welche, obwohl nur in freiem Scheine, noch als Wirkungen structiver Nothwendigkeit sich darstellen, unterscheiden zu müssen; aber auch so bleibt die Grenze allerdings schwankend. Wohin ist z. B. am dorischen Gebälke die regula und via mit den Tropfen zu stellen? Kündigt jene das Triglyphon als Stütze des Regenableitenden Geison (Dachgesimses) an, charakterisirt dieses nur die vorspringende Richtung des letztern, wie Bötticher annimmt, so dienen doch beide weit nicht ebenso dem ästhetischen Ausdrucke des Scheins einer wirklichen Function, wie die Welle, der Wulst, die Bänder, und nicht anders verhält es sich bei der Deutung aus Reminiscenzen des Holzbaus (Dielenköpfe, Verzahnung des Deckbalkens), denn dieser Nachklang wäre ja bloßes Spiel

ohne allen Anspruch, daß man wirklichen Holzbau hier sehe. Es wird sich schwer eine schärfere Bestimmung für das Ornament finden lassen, als die des Paragraphen: eine spielende Ausathmung desjenigen Decorativen, das noch scheinbar fungirt, wobei der Zusammenhang mit dem letzteren ein näherer oder entfernterer sein kann. So sind nach unserer Ansicht die Blätter, Blumen, Web-, Stick-, Flecht-Muster, welche den Gliedern angesetzt sind, nicht durchgängig ursprüngliches Motiv, sondern der Schein der Function, der in den Gliedern liegt, gibt der Phantasie weitern Anlaß zu einer spielenden ornamentistischen Anlegung von Formen individueller Art, die anderswo dem Aehnliches leisten, was das Glied zu leisten scheint. Dabei ist aber ein großer Unterschied: einige dieser spielenden Bezeichnungen sind inniger, naturgemäßer, so die Muster von Bändern, Geflechten, um ein Halten, Binden, Tragen zu bezeichnen, die Meereswelle, um die Regenableitende Leistung des Kranzgesimses auszudrücken; andere aber sind willkührlicher, entfernter, wie die Blätter und Blumen, welche Gliedern angelegt sind, die eine Ausschwellung durch Belastung ausdrücken. Aber selbst ein Uebergang in thierische Form kann wieder sehr innig charakterisiren, wie die griechischen Löwenköpfe und gothischen Thiergestalten als Wasserspeier. Von der Volute am jonischen Kapitel wird in der Geschichte der Style die Rede sein. Die Akroterien, die Palmetten-Aufschläge der First- und Stirn-Ziegel haben mit den fungirenden Kräften nur noch den ganz entfernten Zusammenhang, daß die aufstrebende Kraft noch eine letzte, freie Blüthe entwickelt: fast wie Uhlands Schlußsonett, das eben noch gedichtet sein will, damit die Sonettenreihe ein Punctum habe; ebenso die gothischen Fialen und Schlußblumen. Dagegen ist der Rund- und Spitzbogen-Fries der romanischen und gothischen Bauart ein Ornament, das fast die innigere Bedeutung eines Gliedes hat, denn es ist motivirt durch die Reminiscenz an die wirklichen gesimsartigen Wölbungsreihen, welche übergebaute Stockwerke zu stützen hatten. Soviel über die fließende Natur der Grenze zwischen Glied und Ornament und zugleich über das Wesen des letztern in seiner nächsten Bedeutung. Der Mißbrauch des Ornaments wird da beginnen, wo alle und jede Erinnerung an das organisch Wirkende, aller und jeder Ausdruck einer naturgemäßen Ausathmung der Kräfte erlischt, wo das Spiel bodenlos wird oder sogar zum Widerspruche gegen das Organische in der Wirkung der tektonischen Kräfte ausartet, wie die Anfügung wesentlicher Momente des Architrav-Baus als bloße Zierrath an den Gewölbebau; der Spielraum ist aber dennoch ein großer und dürfen einer fruchtbaren Phantasie, dem Reichen und Prachtvollen die Grenzen nicht zu eng gezogen werden. Die Gebiete nun, aus denen das Ornament entnommen wird, haben wir so eben bei der Frage über die charakterisirende Bezie-

hung desselben zum Gliede bereits berührt; sie sondern sich, genauer betrachtet, in zwei Hauptsphären: unorganische und organische Formen. Die unorganischen Formen sind zunächst geometrische Linienspiele, wie Mäander, Zickzack, Schachbrett-Verzierungen u. dgl. Man hat erkannt, daß sie größtentheils nicht unmittelbare, willkührliche Erfindung, sondern aus mittelbarer Quelle, aus mechanischer, schmückender Technik, nämlich der Kunst des Mattenflechtens und Teppichwirkens als der ursprünglichsten Bildnerin des Umschließenden im Zeltbau entnommen sind (vergl. Semper die vier Elemente d. Baukunst S. 56 ff.). Aber die Baukunst entlehnt ihre Ornament-Formen auch aus ihrem eigenen Gebiete; ein Beispiel hatten wir oben im Rund- und Spitzbogenfries; Anderes, wie Halbsäulen, Lissenen, Pilaster, haben wir im vorhergehenden Paragraphen in die Sphäre der Massentheilenden Gliederung gezogen, ebenhieher gehören Blend-Arkaden, Blendfenster, Wiederholung des Fensters im Fenster, Spitzgiebel u. dgl., allein auch diese an sich über dem bloßen Ornament liegende Sphäre geht unmerklich in dasselbe über und so wiederholen sich denn architektonische Formen, wie Säulchen u. dergl. vielfach im Kleinen, im bunten Spiele der bloßen Verzierung. Eine ungleich reichere Quelle von Ornament-Motiven ist nun aber das Gebiet der organischen Formen und zwar das vegetabilische, denn nur in engen Schranken (der Grund dieser nothwendigen Sparsamkeit ist schon zu §. 558 ausgesprochen) tritt das animalisch und menschlich Organische hinzu. Diese belebtere Formenfülle verkündigt, daß die Kunstthätigkeit, nachdem sie in der Gliederung das Wesentliche geleistet, nun in freierem Empfindungsschwung dichtend ihr inneres Leben erklingen läßt, es ist ein Hinüberblühen in das benachbarte Kunstgebiet der Plastik, doch wohl zu unterscheiden von den Anlehnungen der eigentlichen Plastik, wie ihr gewisse Stellen des Bauwerks, Metopen, Giebelfelder, Portale u. s. w. eine natürliche Stelle bieten. Dieses Hinüberblühen hat nun den tieferen Sinn, den der Paragraph mit Zurückweisung auf §. 558 ausspricht, es ist der schwungvollere Ausdruck des Bewußtseins, daß das Gliederungs- und Symmetrie-Gesetz der Baukunst ein allgemeines, auch dem organischen, ja geistigen Leben zu Grunde liegendes ist; allein gerade daraus folgt, daß nicht in die wirkliche Zufälligkeit der individuellen freien Form übergegriffen werden darf; der Begriff, daß die Baukunst die allgemeinen Grundlagen auch des organischen Lebens herausstellt, greift auch über die wirklichen organischen Formen, in denen sie spielend dieses Geheimniß verräth, wieder über, und dadurch stellt sich das Gesetz fest, daß auch diese belebteren Formen geometrisch stylisirt werden müssen. Das Geometrische leiht nicht nur Ornament-Motive, sondern es beherrscht alles Ornament, gerade namentlich in der Nachbildung des Vegetabilischen, ja hier ist zum Theil

nicht von einem Nachbilden, sondern von einem Zusammentreffen zu sprechen, wie wir denn bei dem gothischen Ornamente sehen werden, daß der messende Künstlergeist von seinem eigenen Gesetz auf dieselben Blattstellungen geführt wurde, wie der Naturgeist in seinem unbewußten Schaffen in der Pflanzenbildung. Aber selbst in der freigebildeten Karyatide ist, freilich in höherer Verklärung, noch die Strenge architektonischen Styls; jene Jungfrauen des Erechtheums tragen frei, sie wollen tragen und eben in diesem Willen hält sich die Gestalt streng und gemessen zusammen, der Druck der Last, wie er durch die ideale Säulenachse in diesen schönen weiblichen Körpern hinabgeht, ist von ihnen energisch aufgefangen und in eine muskelkräftige Gegenstemmung verwandelt. — Aber auch in die Malerei blüht die Baukunst, ebenfalls abgesehen von den eigentlichen Anlehnungen, hinüber. Hier stehen wir vor der schwierigen Frage der Polychromie der Baukunst. Da das Classische ein Mustergültiges ist, so ist diese Frage als eine historische aufgetreten. Seitdem aber Hittorf in seinem Werke: **Restitution du temple d'Empedocle à Selinunte ou l'architecture polychrôme chez les Grecs (Paris 1851)** mit einer Fülle von Gründen gezeigt hat, daß der griechische Tempel durchaus bemalt war, muß man, da ein so weit gehender Farbenschmuck selbst durch die Autorität der Griechen nicht zum unbezweifelten Dogma werden kann, zunächst vom Historischen wieder absehen und rein objectiv prüfen, ob und wieweit Polychromie der Architektur dem Schönheitsgesetze entspreche, und je nachdem das Urtheil ausfällt, die Griechen entweder auch darin anerkennen oder ihr Gefühl verwerfen, oder endlich einen dritten Weg suchen, den wir im Weitern bezeichnen werden. Keine Kunst ist sosehr auf die reine Form im Sinne des Räumlichen gestellt, wie die Architektur. Die Farbe spricht (vergl. §. 247) die innerste Qualität der Dinge als eine gährende, lebendig webende, mischende aus; sie hat dadurch eine Wärme, einen Stimmungs-Ausdruck, welcher einer Kunst der kalten, reinen Messung widersprechend, zu subjectiv für diese Anwendung scheint. Allein wir haben auch von einem statischen Leben, von einem Organismus, von einem Aufthauen gefrorner Linien in der Phantasie des Zuschauers, von einem Ausblühen des Gefühls im Ornamente, welches der Wahrheit, daß hier die Grundlage aller Lebensformen das bildende Gesetz ist, auch durch Nachahmung der vollen individuellen Gestalt den lebendigeren Ausdruck gebe, gesprochen und wir fassen dieß Alles dahin zusammen, daß diese am strengsten objective Kunst, gerade weil sie so sehr objectiv ist, daß sie nur in der Allgemeinheit des Rhythmus bloßer Verhältnisse und Linien sprechen kann, ganz besonders eine Kunst der bloßen Stimmung und in diesem Sinne höchst subjectiv ist. Diese Stimmung darf und soll sich denn auch in der Farbe aussprechen: als

hätte der Bau wie ein Baum, eine Blume durch innere Säftegährung sich selbst gebildet und gebaut, schlägt sich sein inneres Geheimniß als warmes Pigment auf der Oberfläche nieder. Es ist an sich kein nöthigender Grund vorhanden, diesen Niederschlag auf die Stellen, an welchen das innere Leben empfindungsvoller hervortritt, auf Glieder und Ornamente zu beschränken; die Hauptflächen sind ja Momente der Gesammtgliederung, also in die allgemeine Bewegung hineingezogen, sie müssen ihr, obwohl weniger offenbares Leben, das an jenen Puncten nur stimmungsreicher hervorblüht, selbst auch in der Farbe aussprechen dürfen. Daraus ergibt sich zunächst als einziges Gesetz, daß die Farbe dieses Leben nicht verdecke, sondern hervorhebe, daß also die Glieder und Ornamente lebhafter, die Hauptmassen nach dem Umfang ihrer Flächen einfacher, bescheidener, mit gedämpften Tönen bemalt seien und daß die theilenden Felder, Linienzüge u. s. w., womit die Malerei die Einförmigkeit der großen Flächen bricht, ihren natürlichen Gliederungstheilen entsprechen. Allein es kommt nun ein weiteres Moment in Betracht, das, zunächst äußerlich, doch auf das Grundwesen der Baukunst zurückführt und allerdings eine beschränkende Bestimmung mit sich bringt. Der Farbenauftrag kann den Zerstörungen des Wetters nicht so dauernd widerstehen, wie die feste Form; diese sind zwar geringer im glücklichen Himmelsstrich, doch müssen wir auch an den griechischen Tempeln jetzt mühsam die Farbenspuren zusammensuchen, im nordischen Klima aber sind sie so stark, daß die Farben in der kürzesten Zeit verschwinden. Nun ist aber die Baukunst nicht nur weil sie eben einmal das festeste Werk hinstellt, sondern an sich ihrem ganzen Geiste nach dauernd, monumental; daher steht ein an sich ästhetisch noch so wohl begründeter Anflug von höchst vergänglicher Natur mit ihrem Wesen in Widerspruch und was an sich aus obigen innern Gründen wohl zulässig wäre, unterliegt aus weiteren, physischen Gründen, die aber auch zu innern Gründen werden, einer wesentlichen Einschränkung. Dieß trifft auch die griechische Baukunst, deren Farben durch die Gunst des Klima's nur relativ länger aushielten; der Süden kann weiter gehen in der Polychromie, als der Norden, aber er ist zu weit gegangen und zwar auch dann, als die anfangs nur aufgemalten „Ornamentschemata plastisch ausgesprochen wurden" (Bötticher a. a. O. Einl. S. 18), denn auch das plastisch profilirte Ornament wurde noch überdieß bemalt und ebenso die Hauptflächen immer wenigstens mit einem Farbenton überzogen. Hätten die Griechen gewußt, daß einst ihre Tempel in der Naturfarbe des Materials dastehen werden und daß die spät nachfolgenden Geschlechter so schwer sich entschließen können, zu glauben, daß der herrliche Marmor einst über und über bemalt gewesen, so hätten sie wohl strenger den Farbenschmuck auf die geschütztesten Stellen beschränkt. Diese Beschränkung

ist nun, wie gesagt, dem Norden noch nöthiger und muß daher hier weiter gehen. Allein der genannte Widerspruch räth überhaupt ein anderweitiges Auskunftsmittel und dieser oben angedeutete Mittelweg führt auf die Anmerkung zu §. 562 zurück. Ist nämlich der Farbenschmuck der Baukunst ästhetisch gerechtfertigt und fordert doch ihr Wesen schlechthin das Dauernde, so wird die beste Auskunft die sein, nicht nur überhaupt durch den natürlichen oder künstlichen Farbenton des Materials an sich zu wirken, sondern durch ebendenselben auch verschiedene Farbenwirkungen hervorzubringen. Es ist zu §. 562 in dieser Richtung namentlich vom Backstein die Rede gewesen; er kann mit dem Stein verbunden, es können aber auch verschiedene Steinarten für die Hauptmassen und für das Glied und Ornament gewählt oder endlich Backstein und verschieden gefärbte Steine verbunden werden. Theilweise Bemalung ist auch so nicht ausgeschlossen, aber je rauher das Klima, desto mehr wird sich die Farbe, die freilich der verputzte Riegelbau nicht entbehren kann und viel reicher entwickeln dürfte, als er es thut, in das Innere zurückziehen. Von diesem ist jedoch hier eigentlich nicht die Rede, denn diese Seite führt zu den anhängenden Künsten, welche dem durch die Baukunst umschlossenen Raume mit Rücksicht auf anderweitige Momente, Gottesdienst, Luxusbedürfniß u. s. w. seine Ausschmückung zu geben haben. — Wenn nun die Baukunst jenes Stylgesetz im Ornamente und das oberste Gesetz der Polychromie, daß sie die Wirkung der Gliederung nicht verdecken soll, mißachtet, so entsteht ein unstatthafter Uebergriff in die Plastik und Malerei; ja in die letztere auch abgesehen von der Bemalung durch die Formen selbst, denn sind einmal die Schranken übersprungen, so wird nicht nur in das Gebiet der Plastik überhaupt eingegriffen, sondern das an sich schon unstatthaft überwuchernde Plastische überdieß malerisch behandelt in einer Weise, wie es die Plastik nicht darf, und solches, was der Plastik ganz verschlossen ist, wie faseriges Pflanzen-Detail, Wolken u. dergl., in der Architektur nachgebildet. Die unreife und überreif willkührliche Baukunst gibt davon reichliche Belege. Die Mißachtung, richtiger der bewußte Frevel der Verhöhnung des statischen Gesetzes, geht übrigens dann natürlich tiefer, als blos auf das Ornament: man will mit ganzen architektonischen Massen malen, ja musiciren, tanzen und witzig dichten. Von solchen rein unberechtigten Uebergriffen wird jedoch die Geschichte der Baustyle die malerische Auffassungsweise in der Architektur, wie sie ganzen Völkern und Epochen eigen ist, wohl zu unterscheiden haben.

b.

Die Zweige der Baukunst.

§. 574.

**In der Baukunst als der am strengsten objectiven und keinen natur- 1.
schönen Stoff im engeren Sinne nachbildenden Kunstform können aus sämmt-
lichen Theilungsgründen §. 539. 540 keine selbständigen Zweige abgeleitet
werden. Eine solche Unter-Eintheilung kann sich hier nur auf die Zusammen- 2.
stellung der architektonischen Thätigkeit, welche untergeordneten Zwecken, mit
derjenigen, welche dem absoluten Zwecke dient, also auf den in §. 556 ent-
haltenen Umriß ihrer Sphären gründen und dadurch wird das historische Mo-
ment §. 541 hier zur Grundlage eines für alle Zeit stehenden Unterschieds.
In den so gebildeten Zweigen erst erhalten jene andern Theilungsgründe nach- 3.
träglich ihre Bedeutung und treten bemerkenswerthe Anklänge an die klar ge-
schiedenen Zweige anderer, reicherer Kunstformen hervor.**

1. In §. 538 ist gezeigt, wie ein Unterschied, der in andern Kunstformen nur großartige Zweige begründet, in der bildenden Kunst selbständige Künste bedingt: haben wir in der Poesie Epos, Lyrik, Drama, so entsteht uns dagegen hier die Kunst-Gruppe: Baukunst, Bildnerkunst, Malerei. Diese Theilung ruht, wie ebenfalls gezeigt ist, auf den Verbindungen der Arten der Phantasie, welche in §. 404 aufgeführt sind: bildende, empfindende, dichtende, und in eben diesen Verbindungen liegt auch der erste Grund einer weiteren Theilung in untergeordnete Zweige (§. 539). In den weiteren Künsten, die der Gruppe der bildenden angehören, macht sich nun dieses Theilungsprinzip allerdings schon in bestimmterer Weise geltend, die Baukunst aber hat dadurch, daß sie der Gruppe angehört, in welcher die Zweige als ganze, selbständige Künste auftreten, so zu sagen ihren Theil dahin: sie ist Zweig und treibt nicht selbst gleichwiegende, coordinirte Zweige. Der Grund davon liegt zunächst in ihrer streng objectiven Natur: nur wo einmal das subjective Leben in wärmer beseelender Kraft eindringt, können verschiedene Mischungen des Objectiven und Subjectiven und die ihnen entsprechenden Verbindungen zwischen den Arten der Phantasie (vergl. den Schlußsatz in §. 539) hervortreten und klar geschiedene Zweige, deren jeder unbezweifelt dem rein ästhetischen Kunstgebiet angehört, begründen. Man bedenke ferner, daß die Verbindungen zwischen den Arten der Phantasie wesentlich durch die verschiedene Weise, wie sie sich zu dem Stoffe des Naturschönen,

welcher nachgebildet wird, verhalten, das Auseinandertreten einer Kunst in bestimmte Zweige bedingen, daß also z. B. das Epos als die bildende Form der dichtenden Phantasie den Stoff der Menschenwelt und Natur in anderer Weise anfaßt und umfaßt, als die empfindend dichtende oder lyrische und als die im reinsten Sinn dichtende oder dramatische Form. Wo aber diese Beziehung zu einem Stoffe nicht da ist, wie in der Baukunst, da können demnach solche Unterschiede auch nicht eintreten. Hiemit ist gesagt, daß das weitere einen Zweig-Unterschied begründende Moment (§. 540), welches in den Unterschieden der auf den Stoff begründeten Arten der Phantasie (landschaftlich, thierisch u. s. w.) liegt, eben weil ja ohne dasselbe auch die Unterschiede und Mischungen der bildenden, empfindenden, dichtenden Phantasie nicht in Wirkung treten können, in die Baukunst keine Theilung einführen kann. Daß ein drittes Moment, der Unterschied der einfach schönen, erhabenen und komischen Phantasie nur den ersteren seiner Gegensätze in diesem Gebiete geltend machen kann, ist schon in §. 560 gesagt und es erhellt, daß auch dieß nicht hinreicht, eine strenge Zweig-Eintheilung hervorzurufen: zwischen zierlichen und imposanten Bauwerken besteht kein Unterschied wie zwischen Idylle, Elogie und Epos, Ballade, Drama. Die weiteren in §. 540 aufgeführten Theilungs-Momente dagegen sind ganz anderer Art und treten ungleich bestimmter hervor, jedoch auch nicht so eingreifend, wie in andern Künsten. Was den ersten derselben betrifft, so bedingt der verschiedene Grad des Umfangs allerdings den bedeutungsvollen Unterschied zwischen einfacher und gruppirender Composition im einzelnen Bauwerk, so wie zwischen einzelnen Gebäuden und Gebäude-Gruppen; allein jene Verschiedenheit der Composition gehört der Geschichte der Baustyle an und der Gegensatz zwischen dem Einzelnen und dem cyklisch Zusammengestellten kann, so wichtig er ist, nicht ebenso einen Zweig-Unterschied begründen, wie z. B. in der Malerei das einzelne historische Charakterbild als Porträt und das historische Gemälde, worin eine Vielheit solcher in Handlung gesetzt ist; denn in der Baukunst wächst durch die Verbindung mehrerer Werke nicht ein so wesentlich Neues zu, wie in der nachbildenden Kunst durch die Verbindung vieler Individuen: hier folgt daraus eine ganz andere Behandlung des einzelnen Individuums, in der Baukunst dagegen zeigt nach wie vor der Künstler in der geschlossenen Composition des einzelnen Werks seine höchste Kraft; ein Forum und ein einzelner Tempel auf demselben verhält sich nicht wie ein dramatisches Gemälde und die Einzeldarstellung eines historischen Charakters. Das andere jener Momente ist der Unterschied des Materials. Derselbe bildet in den Künsten eine neben den Hauptzweigen herlaufende Eintheilung, welche mehr oder minder einschneidend hervortritt, er kann aber den Mangel an einer auf jene Haupt-

momente begründeten Zweigbildung nicht ersetzen. So besteht in der Malerei aus tieferen Gründen der große Unterschied von Landschaft, Genre, Bildniß, Geschichtsbild und erst weiterhin tritt dann allerdings in einigen dieser Zweige der Unterschied des Materials und der Technik in seiner ganzen Wichtigkeit hervor. Wie bedeutend dieser in der Baukunst ist, hat schon §. 540 Anm. 1. und §. 562 gezeigt. Allein abgesehen davon, daß er die eigentliche Zweig-Eintheilung nicht ersetzen kann, ist auch nicht zu übersehen, daß die so eben zur Verdeutlichung beigezogene Malerei immer und überall das eine oder andere Material wählen und demnach ihren Styl bestimmen kann, während in der Baukunst die Ergreifung verschiedenen Materials namentlich von localen Zufällen abhängt. Einige Arten von Bauwerken werden zwar auch da, wo es Stein gibt, immer zweckmäßiger in Holz, andere in Backstein ausgeführt werden, umgekehrt wird für gewisse Arten auch da, wo es keinen Stein gibt, dieser nicht blos aus structivem, sondern auch monumental ästhetischem Zwecke um jeden Preis hergeschafft werden müssen, allein diese Arten selbst gründen sich auf ein streng aus der Sache, dem Bauzweck, genommenes Eintheilungsprinzip und daher kann der auf das Material begründete Styl-Unterschied nicht in erster Linie seine Bedeutung geltend machen.

2. Wenn demnach eine solche Eintheilung in der Baukunst nur auf die verschiedenen Bauzwecke gegründet werden kann, so ist zunächst nicht zu übersehen, daß dieß eigentlich ein logischer Mißstand ist, der so in der Gliederung keiner andern Kunst eintritt, denn nur im Tempel erhebt sich das Bauen zur reinen Kunst, allen andern Bauten wird nur durch Rückstrahlung des künstlerischen Schwungs, den der absolute Zweck im Tempelbau hervorruft, der Stempel aufgedrückt, der ihnen die höhere ästhetische Form verleiht; es wird daher durch jene Eintheilung Aesthetisches und nicht rein Aesthetisches coordinirt. Dennoch führt der objective, geschichtliche, öffentliche, monumentale Charakter, der sich durch jenen Stempel auch über die Gebäude-Arten ausdehnt, welche nicht der absoluten Idee der Religion dienen, eine Würde mit sich, welche gebietet, jene logische Kluft zu übersehen. Diese Zusammenstellung des absoluten Baus mit den Bauten der relativen Zweckmäßigkeit führt nun, wenn man auf den Schlußsatz von §. 541 zurückblickt, zu einem tief bedeutenden Unterschiede zwischen der Baukunst und andern Künsten. Dort ist nämlich gesagt, das Eindringen der zweiten Stoffwelt führe die Schwierigkeit mit sich, daß gewisse Zweige, die es hervorbringt, neben solchen Zweigen, deren Aufkommen sie eigentlich verdrängen müßte, fortbestehen, wie das mythische Gemälde neben dem historischen, das denselben reinen Geschichtsgehalt wie jenes, aber frei von der transcendenten Form zur Darstellung bringt. Dem mythischen Gemälde (ebenso dem Epos, Mysterien-Drama) würde

nun der Tempel entsprechen und die Frage nach einer Gattung von Architektur entstehen, die ihn ebenso zu verdrängen bestimmt wäre, wie das rein historische Gemälde das mythische, der Roman das Epos, das reine Drama die Mysterienstücke, wiewohl beide vermöge jenes geschichtlichen Widerspruchs noch nebeneinander beständen. Allein eine solche Gattung gibt es nicht, Tempel und Kirche kann nicht ersetzt werden. Es ist aber auch kein innerer Grund dazu vorhanden und hier liegt denn in der individualitätslosen Natur der Baukunst ein großer Vortheil über andere Künste. Das absolute Haus ist nämlich gar nicht nothwendig das Haus eines transcendenten Gottes, sondern kann ebensowohl das Haus der reinen Gegenwart des immanent angeschauten absoluten Geistes in der Andacht der Gemeinde sein. Weil die Baukunst keine Individuen bildet, so bildet sich auch keinen Götterleib und neben dem Hause, das der Verehrung des nicht mythisch vorgestellten allgemeinen Geistes dient, können ohne Widerspruch die Bauwerke stehen, die der besondern Realität desselben in den bestimmten Sphären des Lebens gewidmet sind. Dieß öffnet einen schönen Blick in die Zukunft: die reine Religion als Erhebung zum wahrhaft Unendlichen wird ihren Tempelstyl erzeugen und da aller Styl seine Hauptwurzel in der Baukunst hat, ist ein neuer Kunststyl ebendaher eine Möglichkeit. Wir werden dasselbe bei der Musik finden; es gibt eine götterlose Musik, die dennoch religiös ist im Sinn einer Cultusform und die neben der weltlichen Musik in alle Zeit bestehen kann ohne den Widerspruch, der in dem Nebeneinanderbestehen des rein historischen und des mythisch historischen Gemäldes liegt.

3. Nachdem gezeigt ist, daß die einzige durchgreifende Eintheilung auf die Zwecke der Baukunst gegründet werden kann, so tritt nun nachträglich vor Allem, zwar weit nicht bestimmt genug, um mehr, als eine schwankende Analogie, zu bilden, doch sehr interessant der Anklang an den tieferen Zweig-Unterschied in anderen Künsten hervor, der im §. angedeutet ist. Zunächst spielt etwas den Arten der Phantasie, die auf den naturschönen Stoff gegründet sind, Entsprechendes herein: die ländliche Baukunst erinnert an die landschaftliche Phantasie (ganz abgesehen von der allgemeinen Beziehung, in der die ganze Baukunst als die Idealisirung der unorganischen Natur zu ihr steht §. 558) zugleich an die Sphäre der rein menschlichen, die das Genrebild erzeugt; an diese mahnt in anderem Sinne das städtische Wohnhaus und der Privat-Palast, der letztere hat zugleich Analogie mit dem Porträt; das öffentliche, politische Gebäude entspricht der geschichtlichen Phantasie; in Bauten des öffentlichen Verkehrs mischt sich diese wieder mit der landschaftlichen, in Gebäuden der Gewerbsthätigkeit u. dergl. mit der genreartigen, in Gebäuden für geistige Zwecke mit jener Sphäre der „rein menschlichen", die das Humane

im edelsten, allgemeinsten Sinn ergreift. Man sieht hier in schwachen Linien etwas den Stoff-Unterschieden der Plastik Aehnliches, in deutlicheren die Gattungen der Malerei, in ganz zarten Umrissen die der Dichtkunst wie in der Ferne sich ankündigen: die letzteren, denn das politische Gebäude erinnert an das politische Drama, den historischen Roman, auch an das Epos, das ländliche an die Idylle, wohl auch an das Volkslied, Palast und Wohnhaus etwa an die Novelle, das Grabmal an die Elegie. Freilich sieht man auch, wie wenig von einer strengen logischen Analogie die Rede sein kann, da bei den meisten Gattungen verschiedene Beziehungen sich finden lassen; zudem bringt das Haus der Religion eine besondere Schwierigkeit in diese Vergleichung, daher wir es bei der Aufzeigung der Analogieen gar nicht berücksichtigt haben: es entspricht den höchsten Zweigen in allen Künsten und zugleich der mythischen Abzweigung derselben, hat aber, wie gezeigt ist, eine andere Berechtigung, als letztere, nämlich eine bleibende. Die Zweige der andern Künste, mit denen wir die Sphären der Baukunst andeutend zusammengehalten haben, beruhen übrigens nicht blos auf der Ergreifung verschiedenen Stoffes, sondern, namentlich in der Dichtkunst, auf dem Unterschiede der bildenden, empfindenden, dichtenden Phantasie; sind daher jene Analogieen trotz ihrer Unbestimmtheit kein leeres Spiel, so macht sich in den Gebieten der Baukunst auch dieses auf die Arten der Phantasie begründete oberste Eintheilungsgesetz der Kunstzweige (vergl. §. 539) in ersten schwachen Spuren bemerklich. Schließlich ist nunmehr auch hervorzuheben, daß der Unterschied der einfach schönen und erhabenen Phantasie, obwohl, wie gesagt, nicht eine Haupt-Eintheilung begründend, doch in den Gegensätzen zierlicher, schlanker, heiterer und gewaltiger, pompöser, imposanter Bauart stark genug sich geltend machen wird und ebenso der des Einfachen und Gruppen-Umfassenden, wie der des Materials und darauf sich gründenden Styl-Unterschieds.

§. 575.

Da die Gesammtperson eines Volkes dem höchsten Inhalt ihres Bewußtseins in der Verehrung des absoluten Geistes seinen Ausdruck gibt, die Einzelperson aber sich ihr als Glied einreiht, so tritt die für einzelne, endliche Zwecke thätige Baukunst mit derjenigen, die sich durch den absoluten Zweck zur freien Schönheit erhebt (§. 556), in eine innere Einheit zusammen, die sich als Rückwirkung des am Tempelbau entwickelten Monumentalstyls auf jenes ganze Gebiet äußert. Am weitesten liegt von dem obersten Puncte dieser Einheit das Wohnhaus ab, das im Privatpalaste seine gesonderte Idealität ausbildet; unter den öffentlichen Bauten haben zunächst die für den Zweck der Ernährung und

des räumlichen Verkehrs, dann die für Ackerbau, Gewerbe, Handel, Pflege der Leidenden, für die Vertheidigung des Staats bestimmten die gewichtige Bedeutung darzustellen, welche das Nützliche und Nothwendige in diesem Zusammenhang erhält; höher tritt die Einheit des Staatslebens in den Gebäuden für Regierung und Rechtspflege hervor; sein rein menschlicher, geistiger und sittlicher Gehalt spricht sich in den Bauwerken für Erziehung, Wissenschaft, Kunst aus.

Wir beginnen mit dem Gebiete der sogenannten weltlichen Baukunst. Der §. stellt ausdrücklich heraus und begründet tiefer, was schon zu §. 574, 2. von der Rückstrahlung des am Tempel entwickelten Monumentalstyls auf diese Sphäre gesagt ist. Es wird hier der Begriff der Persönlichkeit wieder eingeführt, der schon in §. 556, welcher die gegenwärtige Eintheilung vorzeichnet, der leitende war. Der Tempel ist die Stätte des absoluten Geistes; in diesem schaut die Gesammtperson eines Volks das Persönliche in allen Personen an, sei nun die Vorstellung dabei die mythische, als wäre dieser reine Geist selbst wieder Einzelperson, oder nicht. Der Tempel kann nun zunächst nur das weltbauende Wirken dieser absoluten Person symbolisch darstellen, dabei schwebt aber der Baukunst zugleich das dem bestimmten Gesammtleben des eigenen Volks entnommene Bild einer ethischen Ordnung vor und so ist der Ausdruck des Tempelstyls mittelbar ein persönlicher. Die Gesammtperson eines Volks hat ihre weiteren besonderen Zwecke zu realisiren; sie erhalten ihre Weihe durch die Einheit des ganzen Volkslebens, die sich selbst wieder als Glied jener höchsten, göttlichen Einheit weiß; der Gesammtperson des Volks aber reiht sich die Einzelperson als Glied ein und tritt so in dieselbe Kette, die zu der höchsten Einheit führt. Dieß soll sich nun auch ästhetisch ausdrücken; auch das Gebäude, das nur einem der besonderen und einzelnen Zwecke dient, soll persönlich sein nicht nur in dem gemeinen Sinne, daß es eben für die Bedürfnisse einer Person oder mehrerer Personen errichtet ist, sondern im Sinn einer künstlerischen Gliederung, welche an jene höhere Wohlordnung erinnert, durch die der Tempel auf den weltbauenden und zugleich den ethischen Kosmos gründenden absoluten Geist hinweist. Dieser Ausdruck wird sich nun einfach daraus entwickeln, daß jeder besondere, nur etwas über das rohe Bedürfniß sich hebende Bauzweck einen Hauptraum zwischen untergeordneten Räumen fordert, der als reichere, Symmetrie-bildende Mitte hervortreten muß; solche Mittelpuncte stellen die geistige Einheit der in jedem zweckmäßigen Ganzen verbundenen Einzelzwecke dar, sie entsprechen dem Charakterbestimmenden in der Persönlichkeit, an sie knüpft sich der ästhetische Ueberfluß, an sie vorzüglich legt sich der höhere Styl an. Dieß gilt denn schon vom Wohnhause des Einzelnen; soll es nur irgend über das Nothdürftige sich erheben, so darf es kein Würfel mit Fenstern

und Thüren ohne Unterschied sein; ein solcher ist unpersönlich, man soll dem Bau ansehen, daß zwischen den untergeordneten Gelassen für die Bedürfnisse ein bevorzugter Raum die Bewohner zum freien geselligen Zusammensein vereinigt; dieser soll sich als idealer Kern, als herrschende Mitte reicher gegliedert und verziert hervorheben. Natürlich ist dabei nicht buchstäblich an einen Einzelnen, sondern an eine Familie gedacht; die Familie ist Prototyp des Staats und das edlere Wohnhaus daher bereits auch Prototyp der öffentlichen Bauten. Im Hause des Landmanns herrschen nothwendig die Gelasse für Vorräthe, Vieh u. s. w. im Umfange sehr stark über jenen Mittelpunct vor, es ist Prototyp des Gesammtlebens in seinen primitiven Zuständen; es wäre sehr anziehend, bei der ländlichen Architektur, namentlich dem schönen idyllischen Holzbau des alemannischen Deutschlands und der Schweiz zu verweilen, es ist aber hauptsächlich das bürgerliche Wohnhaus in der größeren, Städtebildenden Gemeinde, das hier zur Sprache kommen muß. Das antike Haus wendet seine bedeutendste Seite nach innen: der umsäulte Hof, nach welchem alle Gemächer münden, obwohl nicht nach der Straße gekehrt, ist hier das Vorbild des öffentlichen Platzes, der Agora, des Forums; das neuere Haus wirft eine Façade nach der Straße, durch die es verkündigt, daß der Einzelne dem Ganzen angehört, legt gewöhnlich die edleren Räume in den mittleren Stock und spricht ihren Werth durch erhöhte architektonische Schönheit, durch einen reichsten Mittelpunct in dem reicheren Stockwerk aus, öffnet sie auch wohl durch Loggia, Balkon, Erker nach außen; in jenem ländlichen Holzbau entsprechen die zierlichen Galerien dieser Bedeutung. Unter dem Palaste, zu dem wir nun übergehen, wird hier nur der Privatpalast verstanden. Es ist hier allerdings eine logische Schwierigkeit: im monarchischen Staate ist der fürstliche Palast zugleich Privatgebäude und zugleich soll er das Ganze des Staates im concentrirtesten Sinne darstellen; da müßte er an die Spitze der Eintheilung im §. gestellt werden. Wir sehen aber auf die Sache und stellen die Gebäude für öffentliche Thätigkeiten an die Spitze. Im Palaste, wenn man ihn in seiner richtigen Bedeutung nimmt, steigert sich denn das Privathaus für sich zur Idealität; er ist für diese Gattung, was der Tempel für das Ganze aller Gattungen ist. Da er die Blüthe glücklicher Humanität darstellt, so werden selbst die untergeordneten Gelasse durch ihren Reichthum die Erleichterung und Veredlung des Bedürfnisses anzeigen, für die Räume des reinen Genusses wird daher noch höhere Pracht gefordert. Für diese Steigerung des Einzelnen im Staate soll aber der Palast durch den Charakter des Einladenden, heiter und gastfrei Geöffneten seinen Tribut an das Ganze zahlen. Das Wohnhaus erhält nun aber seine öffentliche Bedeutung wesentlich durch die Vielheit, sie ist die Heerde, die in den

bedeutenderen öffentlichen Bauten ihren Hirten erwartet. Da ist denn die Herrschaft eines gewissen Grads von ästhetischem Reichthum in der Mehrzahl der Wohnhäuser ein wohlthuender Ausdruck verbreiteter Wohlhabenheit und Bildung, man denke an Städte, wie Nürnberg; dieser Ausdruck scheint sich in einer Menge von eigentlichen Palästen zur Erscheinung eines Volks von Reichen zu steigern, solche ist aber vielmehr Ausdruck einer zum Schaden des Staates übergewachsenen glänzenden Aristokratie, im Mittelalter eines Sitzes ewiger Fehde, daher kriegerisch burgartige Paläste entstehen, die den Charakter des Reichen mit dem des finster Trotzigen mühsam vereinen. Dieselbe zersprengte Welt kleiner Herren erzeugt die einzelnen Burgen, Vorbilder der kriegerischen Schutzbauten des Gemeinwesens. Dagegen sind heitere Landhäuser die zur Idealität gesteigerte Idylle der Wohnung des Landmanns. — Unter den öffentlichen Bauten nun dürfen wir vielerlei Anlagen mitzählen, welche nicht umschlossene Räume sind nach dem im §. 555 aufgestellten Grundbegriffe, aber wesentlich die Bedeutung haben, zu den eigentlichen Bauten für Zwecke des öffentlichen Lebens vermittelnd hinzuführen. Es sind dieß zunächst die Anlagen für die Ernährung und den großen Verkehr. Hier sind die Wasserleitungen zu nennen; man denke an die großartigen Werke der Römer, deren Bauthätigkeit überhaupt in dem ganzen vorliegenden Gebiete des Zweckmäßigen und Politischen so gewaltig monumental hervortritt; man denke aber auch an die Ausspendung des klaren Elements im Brunnen, der die ehrwürdige Bedeutung seiner labenden Aufgabe in besonderer Schönheit, selbst durch Spiele über das Bedürfniß darzustellen hat (Enneakrunos in Athen, Fontänen Roms, des Mittelalters, z. B. der schöne Brunnen in Nürnberg). Für Zufuhr und Verkehr aller Art sorgt die „völkerverbindende“ Straße, ihre Bedeutung tritt erhebend besonders in kühnen Steigungen, Durchbrüchen, in schwungvollen Brücken hervor, über deren schönste Form sich nichts Besseres sagen läßt, als Schillers Wort: unter mir, über mir rennen die Wellen, die Wagen und gütig gönnte der Meister mir selbst, auch mit hinüberzugeh'n. Nun tritt auch der Verkehr zu Wasser in seiner Bedeutung hervor: der Kanal, das Schiff, diese Erfindung der Kühnen, die „zuerst, ein dreifach Erz um die Brust, mit trockenem Auge die finstere Tiefe durchfurchten und die schwimmenden Ungeheuer erblickten“; hier ist an den ästhetischen Unterschied des Segel- und Dampfschiffs, ähnlich dem der gewöhnlichen Fahrstraße und der Eisenbahn, zu erinnern. Schiffswerfte, Häfen können mit der Zweckmäßigkeit gewaltigen und reizvollen Eindruck verbinden. — Die eigentlichen Bauten für öffentliche Zwecke dienen zunächst der elementaren Thätigkeit des Ackerbaus: große Gehöfte der Landwirthschaft; bei Anlaß der Stallungen, die dafür nothwendig sind, können wir die Marställe nennen. Die vermitteltere Thätigkeit des Gewerbes führt uns

zunächst wieder zu den baulichen Unternehmungen des Einzelnen im Staate zurück; da können denn Fabrik-Bauten das Bedeutende der Thätigkeit, für welche sie errichtet sind, freilich schwer in edlem Style aussprechen, doch ist eine solche Charakteristik nicht ganz ausgeschlossen; wichtiger aber sind die Gebäude, welche die Corporation, die Gemeinde oder der Staat für die Ausstellung und den Verkauf des Producirten herstellt. Die Welt-Ausstellung in London hat eine großartige, doch nur momentane Eisen- und Glasconstruction an's Licht gerufen, die ungemeine Bedeutung, welche die Industrie für das ganze Völkerleben gewonnen hat, und ihr inniger Zusammenhang mit der Kunst fordert aber monumentale Gebäude für fortdauernde Ausstellungen in den Hauptstädten und entsprechende in den Provinzialstädten mit der höchst förderlichen Maaßregel des fortwährenden Uebergangs der Producte von jenen in diese. Zugleich hat aber die größere Gemeinde und der Staat für die Waarenauslage der Einzelnen große, vereinigende Räume herzustellen, eben solche fordert der Verkauf der Producte für die Ernährung: Handelsmarkt, Speisemarkt (macellum u. s. w.), Bauernmarkt. Bedeutung solcher Plätze im antiken Leben; großartige Einrichtungen; Lebendigkeit des Bildes; Bazar u. s. w. Mit dem Handelsmarkt verbindet sich der Geldmarkt, Wechslerbuden, Börse. Die verschiedenen klimatischen Bedingungen verlangen mehr offene oder mehr geschlossene Räume, im Wesentlichen ist aber für alle diese Waaren-Auslagen u. s. w., wenigstens für den feineren Theil dieser Dinge und Geschäfte überall die offene Säulenhalle gefordert, deren Bedeutung uns noch weiterhin in anderem Zusammenhang entgegentreten wird. Zu dem gegenwärtigen ziehen wir noch die Pflege für das äußere Wohl, wie sie sich in Armenhäusern, Krankenhäusern (ospedale grande in Mailand), Invalidenhäusern ausspricht. Die Griechen hatten in ihrem Prytaneion neben der Bestimmung für die Versammlungen des engeren Raths ein Centralheiligthum, ein Symbol des Hauses mit immerwährendem Vesta-Feuer, einen heiligen Herd als idealen Ausdruck dieses ehrwürdigen Mittelpuncts der Familie, worin mit den Prytanen Ehrenbürger und fremde Gesandte gespeist wurden. Auch das Kriegswesen mag in diesem Gebiete des äußerlich Nützlichen und Nothwendigen aufgezählt werden: die Gebäude für Waffen-Erzeugung, Aufbewahrung der kriegerischen Vorräthe, die in einem stattlichen Raume für Aufstellung historischer Waffensammlungen und Trophäen ihren idealen Mittelpunct finden (Arsenal in Venedig, Zeughäuser in Wien und Berlin, Schlüter); die Befestigungsbauten, Mauern, Thürme, Vorwerke, ganze Festungen: reicher Stoff für einen Künstler, der die große Bedeutung der Vaterlandsvertheidigung in würdigen Formen auszusprechen weiß; dazu die Wohnungen für die präsente Mannschaft, die Kasernen; bei den Römern war auch das Lager,

architektonisch bedeutend. — Gehen wir nun zu den Räumen über, welche für die Thätigkeiten bestimmt sind, die das Allgemeine im Staatsleben durchführen, worin also die Staats-Einheit sich concentrirt darstellt, nämlich den Gebäuden für Regierung und Rechtspflege, so haben wir die Anordnung, nach der wir die Bauwerke für die geistigen Staatszwecke über sie stellen, gegen den Einwand, daß auch diese Gegenstand der Verwaltung seien, damit zu rechtfertigen, daß der höhere Inhalt es ist, der die bedeutendere Kunstform fordert; das Staatsleben zeigt hier unvermeidlich die logische Schwierigkeit, daß Erziehung, Wissenschaft, Kunst, die seine höchste Blüthe sind, selbst wieder Objecte der regierenden praktischen Thätigkeit sein müssen, über der sie doch ihrem geistigen Werthe nach stehen; die Religion, die nicht mehr als Kirche einen Staat im Staate bilden würde, stände in demselben Verhältniß. Das Alterthum und Mittelalter, dessen Staatsleben ein erweitertes Gemeindeleben war, hat denn diesen Geschäften Gebäude errichtet, deren Charakter durchaus ein öffentlicher war und deren Styl die ganze Würde der höchsten Staatsthätigkeiten nach außen verkündigte: Buleuterion, Prytaneion nach dem einen Theile seiner Bestimmung, Curia, Basilika, Rathhaus, Stadthaus. Der moderne Beamtenstaat hat entsprechend seinem mechanischen Charakter seine Büreaugebäude meist schmucklos hingestellt; in der einzelnen Gemeinde nimmt jetzt neben dem Rathhaus der Raum für die Geschwornen-Gerichte seine Bedeutung wieder in Anspruch, aber auch die großen amtlichen Mittelpuncte, die Ministerialgebäude sollten durch ihre architektonische Form wieder in ihrer Bedeutung anerkannt werden, vergl. Hallmann Kunstbestr. der Gegenw. S. 82: Ueber den Entwurf eines Staatsverwaltungsgebäudes zu Berlin. In den Zusammenhang dieser Art von Gebäuden gehören auch die Archive, Münzen, Schatzhäuser (die Tholen der Alten) und zum Raume der Justiz die Gefängnisse, deren nothwendig schwere Formen einer tragischen Würde nicht unfähig sind. — Nunmehr aber hat sich der ganze Adel des geistigen Nationallebens in den Gebäuden der Erziehung, Unterricht, Wissenschaft und Kunst darzustellen. Eigentlich ist jedes Gebäude für die Wissenschaft auch Unterrichts-Gebäude, denn die Räumlichkeit für gegenseitige Mittheilung der Wissenschaft zwischen Eingeweihten, das Local der wissenschaftlichen Akademie, soll ungetrennt sein von den Räumen für die Mittheilung derselben an die lernende Jugend. Ein Festsaal für die Feier der hohen Bedeutung wissenschaftlicher Anstalten soll als idealer Mittelpunct der Räume für jenen Zweck und für die Lehrzwecke hervortreten. Bei den Alten war dieß Alles offene Halle: eine Poesie der Einheit geistiger Beschäftigung und schönen Naturlebens, dem die neue Zeit und der Norden freilich entrückt ist, doch darf auch im modernen höheren Schulgebäude der Säulengang nicht fehlen. Etwas

Anderes aber war bei den Alten mit dem Unterrichts-Gebäude vereinigt, was nun in der Abstraction unsres Lebens davon getrennt oder gar nicht vorhanden ist, indem unserem Geschlecht und verknöcherten Staate kaum die Erinnerung mehr geblieben ist, daß das Gymnasium und die Gymnastik zusammenfallen: die Bau-Anlagen für die leibliche Erziehung, die Palästra, die Ring-, Lauf-, Schwimm-, Reitschule. Die Thermen können wir damit zusammenfassen, die großen, umfassenden Bad-Anstalten, die als arme Einzelheiten bei uns der Privatunternehmung anheimfallen, während im Alterthum die gründliche reinigende Erfrischung und Durchknetung des Körpers Menschen- und Bürgerpflicht war, ein Edles, Ehrwürdiges, dem Götter vorstanden. Selbst im Mittelalter hatte die geringste Ortschaft ihre Badstube und es war nicht als möglich erkannt, daß der Mensch seinen Körper zur dumpfen, rohen Maschine geistloser Zwecke herabsinken lasse und in diesem Schmutze noch meine, seinem Gotte zu gefallen. Zur geistigen Erziehung und Bildung, zur Schule gehören noch die Bibliotheken, die Räume für naturhistorische, technologische Sammlungen und die schon oben genannten Krankenhäuser, sofern sie wesentlich dem Lehrzwecke bestimmt sind. — An diese ganze Gebäude-Klasse reihen sich nun die Räume für die Kunst, zunächst für den Kunstunterricht: die Kunst-Akademie; an diese schließt sich der Bau für die Sammlungen der Werke bildender Kunst, alter und neuer: das Museum, die Pinakothek, Glyptothek. Es versteht sich, daß die Kunst ihre eigene Würde durch die Architektur feiern wird (Gebäude in München, Museum in Berlin). Nun fehlen noch Bauwerke für die festliche Ausübung der Musik und die Darstellung des dramatischen Kunstwerks: Odeen und Theater. In diesen Räumen, wo die Grundempfindungen des nationalen und menschlichen Lebens in Tönen erklingen, das erhöhte Bild der Welt durch die Mimik, unterstützt durch Malerei und Musik, vor Auge und Ohr sich entfalten soll, ist dem Architekten eine Aufgabe von um so größerer Bedeutung gestellt, als hier offenbar ein neuer, höherer Kreis sich öffnet, zu dem wir im nächsten §. übergehen: der Kreis der Gebäude für reinen ästhetischen Selbstgenuß der innersten Seele des Nationallebens. Das Theater insbesondere ist ein idealer Raum: das Ganze der Bühne und des Zuschauer-Raums soll die Stimmung erregen, daß hier der reinste Auszug des Lebens in einer Handlung sich aufrollt, und die Architektur hat dem entsprechend einen Boden, eine Umschließung zu schaffen, wie wir sie uns vorstellen, wenn wir reine Menschheit, frei von allem Druck des gemeinen Zufalls und Bedürfnisses uns in der edelsten äußern Umgebung denken. Das moderne Theater ist wesentlich Innenbau, das antike zog als Außenbau die wirkliche Natur hinzu und suchte die herrlichsten Aussichten (Segest, Taormina und andere). Das römische Amphitheater, für die roheren Spiele

bestimmt, wie dieses harte Volk sie liebte, imponirt durch den Pomp seiner geschlossenen, massenhaften, doch sinnreich durchgeführten Gliederung.

§. 576.

Das Gesammtleben fordert aber noch Räume, welche ausdrücklich der öffentlichen Darstellung des Ganzen als solchen dienen, zunächst noch in praktischem Sinne: dieß sind die Plätze und Gebäude für die Volksversammlung, die Volksvertretung; sodann im Sinne des freien, rein darstellenden Selbstgenusses der Gesammtpersönlichkeit: dieß sind die Anlagen für das Volksfest. An die ersteren vorzüglich schließen sich naturgemäß die Ehrendenkmale für verdiente Einzelpersonen. Dieses Gebiet steht der Aufgabe, worin alle Baukunst ihre höchste ideale Einheit hat, dem Tempelbau am nächsten, tritt mit ihm und den ihm unmittelbar angehörigen Nebengebäuden in Gruppen zusammen, zieht zu diesen auch die bedeutendsten Bauwerke der vorangehenden Gattung (§. 575) und so erwachsen die Mittelpuncte, die den Kern der höchsten cyklischen Aufgabe, des Städtebaus, bilden.

Alle bisher aufgeführten Gebäude, selbst die der Regierung und Rechtspflege, dienen, verglichen mit den Räumen, wo das Ganze als solches in seiner Lebendigkeit sich ausdrücklich darstellen soll, einem Einzelzwecke. Bei den Alten war nun der politische Marktplatz, die Agora, das Forum mit den Rednerbühnen, Hallen der Mittelpunct, wo das Volksganze zunächst politisch praktisch in der Form der Volksversammlung (etwa in der besondern Abtheilung des comitium) sich zu öffentlicher Handlung vereinigte. Dieß war die lebendige Seele ihres Zusammenlebens in Städten, allerdings nicht selbst ein Gebäude, aber der Centralplatz aller Gebäude, das offene Auge ihrer geschlossenen Einheit. Da die Oeffentlichkeit das Element des Staates war, so liefen ihre Adern, eben jene mehr erwähnten Säulenhallen, Stoen, Leschen, Portiken, nach einer Seite mit einer Mauer geschlossen oder nach beiden Seiten offen, auch durch die ganzen Städte hin, fanden aber ihren vereinigenden Mittelpunct im Hauptplatze; daneben konnte die Volksversammlung allerdings auch bestimmte Räume, wie die Theater, benützen. Das Mittelalter hatte in seinen Lauben noch einen Nachhall jenes das Ganze einer Stadt durchziehenden Ausdrucks der Oeffentlichkeit. Im modernen Staate hat die Stelle des politischen Mittelpunctes, der Agora, der Raum für die Volksvertretung eingenommen. Er fordert in Kraft seiner Bedeutung die würdigste Ausstattung unter den politischen Bauten (England, Parlamentsgebäude); die politische Bewegung der neuern Zeit hoffte wie alle Künste, so vor Allem die Baukunst nach dieser Richtung zu beleben. — Die

andere Seite der ausdrücklichen Oeffentlichkeit ist diejenige, worin die Gesammtperson in freiem Selbstgenusse rein darstellend die Fülle ihrer Kräfte sich selber zeigt. Dieß ist die wahre Bedeutung des Volksfestes. Es knüpft sich unmittelbar an die öffentlichen Plätze, denn wenn auch die größeren Spiele, nachdem sie sich reicher ausgebildet, nicht mehr hier abgehalten wurden, sondern Stadium, Hippodrom oder Circus, ebenso die Turnierplätze und Felder für die andern Spiele des Mittelalters sich außerhalb der Städte verlegten, so ging doch immer der Festzug von hier aus und zeigte damit an, daß da, wo das Ganze als politische Einheit sein Leben concentrirte, auch die Blüthe dieses Lebens, die Schönheit und Freude vor Allem sich entfalten müsse. Griechenland hatte außerdem seine Orte für die großen Spiele der Haupt-Nationalfeste: Olympia, Delphi, Isthmus, Nemea. Die Theater sind nun wieder beizuziehen, sie gehören zu dieser architektonischen Gruppe, denn ihre Leistungen waren einst und sollen sein wesentlicher Theil des Festes. Auf den großen Versammlungs- und Festräumen stehen nun aber naturgemäß auch die Denkmale für die großen Männer des Staats, der Wissenschaft, Kunst und, wo gleichmäßige Entwicklung der menschlichen Kräfte in ihrem unendlichen Werth erkannt ist, für die Sieger in den Festspielen. Lebendige und Todte werden dieser Ehre gewürdigt. Anlagen von Begräbniß-Orten, Gräberstraßen, Kirchhöfen und Erfindung von eigentlichen Grab-Monumenten, deren Grundcharakter immer eine, die Grabkammer weithin verkündigende Erhöhung sein wird, ist eine besondere Aufgabe der Baukunst; aber die Ehre, welche der um das Oeffentliche verdienten Persönlichkeit, namentlich durch Aufstellung der Bildsäule, auf dem belebten öffentlichen Platz erwiesen wird, führt uns durch die verewigende Kraft des Todes zu einem Cultus (Heroen-, Heiligen-Verehrung), dem nun die Architektur an ebensolchen Stellen seinen Raum: Altar, Heroon, Kapelle hinzustellen hat, und so auf dem in §. 556 dargestellten Uebergange zum Tempel zurück. Haben doch Völker, die ihre großen Männer ehren, sie häufig im Haupttempel selbst begraben, ihnen hier ihr Ehrendenkmal gesetzt und so Kirchen zu National-Heiligthümern umgeschaffen (Westmünsterabtei, S. Croce in Florenz). Besondere Ruhmeshallen sind ein abstracter Gedanke (Walhalla u. s. w. in Baiern). Die Haupt-Tempel sind nun zu aller Zeit den öffentlichen Plätzen nahe gestanden, nicht blos äußerer Zwecke, sondern der innern Bedeutung wegen, denn die ausdrückliche Erinnerung und Bethätigung der Gemeinsamkeit ist der Uebergang zur Erinnerung des Unendlichen. Abgesondertere Tempel hatten im Alterthum ihren heiligen Bezirk, Peribolos (Aule, Temenos, Herkos) mit heiligen Quellen, Bäumen, Hainen, Inschriftsäulen, Sieges- und Heldenmalen, Schatzhäusern und Wohnungen für Priester und Tempeldiener. Pracht-

thore, Propyläen führten zu den bedeutendsten Tempeln (Parthenon, Tempel in Eleusis u. and.). Im Mittelalter dehnen sich Priesterwohnungen zu Abteien, Klöstern aus; diese geselligen Clausuren für Solche, die sich der Ascese dieser Zeit gewidmet, sind aber zugleich Wiegen unentwickelter Wissenschaft und Kunst und entsprechen nach dieser Seite den Gebäuden für diesen Zweig, den Universitätshäusern, Akademieen. Sie haben nach innen ihre Oeffentlichkeit, die sich in der an das antike Peristyl erinnernden Halle des Kreuzgangs darstellt. Kapitelsaal und Refectorium sind die Rathhaus- und Palastähnlichen Festräume. Baptisterien, Kapellen, Grabkirchen gesellen sich ferner zum Dome des Mittelalters. — Blicken wir nun auf die Gebäude-Arten §. 575 zurück und überschauen wir, wie sie in einer natürlichen Reihe zu dem Tempel führen, so sehen wir in diesem ihren Gipfel und Mittelpunct, der sich, unbeschadet einzelner abgesonderter Tempelbauten, nicht nur mit den Räumen und Gebäuden der ausdrücklichen Oeffentlichkeit, sondern auch mit den bedeutendsten jener für Einzelzwecke bestimmten Bauwerke zusammengruppirt. In Rom stand der höchste Nationaltempel auf dem Capitol unmittelbar am Forum, in Athen, verbunden mit dem Theater und hochwichtigen Heiligthümern an und auf der Akropolis, ebenfalls unmittelbar an der Agora, wo ja auch der Areopag sich befand. Wie im Dorfe der Kirchthurm idyllisch als Hirte der Heerde erscheint, so ist nun der Tempel auch räumlich zu einem Mittelpuncte geworden, der, mit den wichtigsten öffentlichen Gebäuden vereinigt, die Masse der Privathäuser sich unterordnet, ihnen ihre höchste Idealität, mit dem Markt u. s. w. ihren absoluten Festraum und Festsaal gibt. Dieß muß das Haupt-Augenmerk für die höchste, cyklische Aufgabe, den Städtebau, sein. Von der andern Seite macht sich aber hier in ihrem ganzen Gewichte die Rücksicht auf die umgebende Natur in der Beziehung der Gesundheit (Licht, Luft, Wasser) Sicherheit und Schönheit (Höhe und Thal, Fluß, Meer, Vegetation) geltend. Die Alten bildeten zwar ein Ideal einer regelmäßigen Stadt aus, orientalische Städte, wie Babylon, waren ganz systematisch angelegt, aber selten ist dem Baumeister die Aufgabe eines Stadtbaus rein gegeben: Zufall und Instinct bilden die Anfänge, die Kunst findet in dem Gegebenen oft ein absolutes Hinderniß, oft höchst fördernde Motive. Wo Zufall und Instinct glücklich gegriffen, die Kunst edel nachgewirkt, entstehen die wahrhaft lebendigen Städtebilder mit historischem Charakter. Ist aber die Aufgabe rein gestellt, so muß künstlerische Verbindung von Regelmäßigkeit und mit Rücksicht auf große und schöne Natur zu gewinnende Mannigfaltigkeit das Ziel sein; die geradlinigten, öden Residenzstädte, die namentlich das vorige Jahrhundert abstract auf den Sand hinstellte, sind traurige Denkmale unfruchtbarer Willkühr.

c.

Die Geschichte der Baukunst.

§. 577.

Da die Baukunst nach §. 559 mehr, als jede andere Kunst, ein Erzeugniß der allgemeinen Phantasie ist, so geht ihre Geschichte auch inniger mit der Geschichte der Religion (vergl. §. 417 u. 561 zusammen; ein Verhältniß, aus welchem für den Schlußpunct ihrer geschichtlichen Entwicklung, die Frage über die Baukunst der modernen Phantasie (vergl. §. 460 — 469), besondere Schwierigkeit um so mehr entspringt, als der Baustyl den Stylcharakter aller Künste vorzeichnet.

Die allgemeine Phantasie ist wesentlich eine religiös bestimmte; gehört die Baukunst in näherem Sinn, als jede andere, ihr an, ist sie wesentlich Völkerkunst, eine Kunst des Styls in der großen nationalgeschichtlichen Bedeutung des Worts, so folgt also, daß ihre Geschichte enger, als die jeder andern Kunst, mit der Geschichte der Religion zusammengeht. Ebenso folgt dieß aus ihrem Wesen an sich, gemäß welchem der tiefste Sinn ihrer Formen eine symbolische Andeutung des Weltbaus ist. Wir begründen darauf sogleich das Recht, die folgende Darstellung der Hauptmomente ihrer Geschichte auf den Tempelstyl zu beschränken, wofür wir uns zugleich auf das berufen, was über den innern Zusammenhang des Tempelstyls mit dem weltlichen Baustyl gesagt ist. Der eigentliche Grund aber, warum wir diesen §. an die Spitze der geschichtlichen Darstellung setzen, ist dieser: der Schluß der Geschichte einer jeden Kunst ist nicht einfach das Ende, sondern der Zielpunct, die bestimmende Seele des Entwicklungsgangs; so verhält es sich ja mit aller Geschichte: ohne eine Idee über ihr Wohin gibt es keinen Begriff von dem Was und Wie ihres Gangs. Nun werden wir allerdings bei einer andern Kunst finden, daß dieß Wohin auf ein Zurücktreten aus dem Kreise des wahrhaft productiv Lebensfähigen im modernen Ideale, also auf ein relatives Ende führt, bei der Plastik nämlich. Bei der Baukunst aber würde, wenn sie sich ebenso künftig auf Reproduction beschränken müßte, ein Widerspruch zwischen einem oben aufgestellten Satz und einer Thatsache entstehen. Die Thatsache ist, daß das moderne Weltalter bis jetzt in der Baukunst keinen, in andern Künsten aber allerdings einen eigenen Styl erzeugt hat, denn es gibt doch eine wirkliche, eigenständige moderne Malerei, Musik, Poesie; der Satz aber ist, daß die Baukunst das

Grundschema der Anschauungsweise einer ganzen Zeit, das objectivste Bild des Styls, wie er auch die andern Künste durchdringt, darstelle, daß diese überhaupt auf ihrer Grundlage sich entwickeln, wie dieß in ihrem Begriff als Urkunst (§. 560) liegt und wie es die Geschichte zeigt. Dieser Widerspruch läßt sich nur so lösen: das moderne Zeitalter ist in verschiedenen Kunstformen schon productiv aufgetreten selbst in dem Sinne der Entwicklung eines eigenen großen Styls, doch sind dieß mehr punctuelle Ansätze, es fehlt noch der Styl im Sinne gemeinsamen Schwungs; eine Zusammenfassung der vereinzelten Kräfte zu diesem gemeinsamen Schwung setzt voraus, daß erst die Zerrissenheit der Geister einem gemeinsamen Gefühle, einer kräftigen, herrschenden Grundstimmung weiche, daß diese einen Baustyl erzeuge und dieser Baustyl den andern Künsten, wie es sein soll, ihre Unterlage gebe. Nun müßte aber dieses Grundgefühl ein religiöses sein, um eine neue Baukunst zu erzeugen. Das moderne Ideal ist aber ein rein weltliches, es hat sich von der zweiten Stoffwelt abgelöst (§. 466). Gerade auf diesem schwierigen Puncte können wir jetzt auf eine Bemerkung zu §. 574, 2. zurückweisen. Dort haben wir gesagt, die Baukunst besitze in der Individualitätslosigkeit ihrer Formen die Fähigkeit, der Verehrung eines nicht mythisch vorgestellten allgemeinen Geistes zu dienen. Hier entsteht denn die Frage, ob nicht im modernen Geiste die unentwickelten Keime einer neuen Religion liegen, welche keiner zweiten Stoffwelt bedürfte und doch Religion wäre, welche, wenn sie einmal zur Reife gelangte, eine Baukunst zu schaffen fähig wäre, die zugleich Allem, was die moderne Zeit von Styl in den andern Künsten erzeugt hat, jene ihm allerdings noch fehlende Einheit, Gemeinsamkeit gäbe. Die Lücke, welche in der Geschichte der Baukunst bei dem modernen Ideal eintritt, kann nur mit einer Zurückverweisung auf diesen Punct ausgefüllt werden; ein Zielpunct wird dieses Hindeuten auf eine dunkle Zukunft insofern immer noch heißen können, als in rein künstlerischer Beziehung sich wenigstens so viel errathen läßt, daß diese Zukunft irgendwie auf eine Synthese der dagewesenen Hauptgegensätze des architektonischen Styls hinarbeiten muß, wie wir solche am Ende dieses geschichtlichen Ueberblicks, freilich ohne die Möglichkeit näherer Bestimmung, berühren werden.

α. Die Baukunst des Alterthums.

1. Die orientalische Baukunst.

§. 578.

Daß der orientalische Geist auf die Baukunst als die ihm vorzugsweise entsprechende Form angewiesen war, erhellt aus der Vergleichung ihres Wesens §. 553—561 mit der orientalischen Phantasie §. 426—430. Allein aus diesem Zusammentreffen geht keineswegs hervor, daß die Baukunst im Morgenlande sich zur Vollkommenheit entwickeln konnte; vielmehr geben die orientalischen (und andere, auf ähnlicher Stufe stehende) Völker den Grundzügen, in denen ihr Geist mit dem Wesen dieser Kunst zusammentrifft, die besondere Bestimmtheit, die aus seiner eigenen Unreife entspringt. Diese besteht vor Allem darin, daß hier die Baukunst im engeren Sinne symbolisch auftritt, indem sie entweder selbständig, d. h. ohne ein Inneres zu umschließen (vergl. §. 555) und daher in die Nachahmung der individuellen Gestalt in der Weise der auf das tastende Sehen gestellten Phantasie übergreifend, oder abgesehen von einem zwar vorhandenen Innern und in unverhältnißmäßigem, das Wesen der Gottheit als ein verborgenes bezeichnenden Uebergewicht der architektonischen Masse zu diesem einen geheimnißvollen Sinn auszudrücken sucht. 1. 2.

1. In den Ueberschriften müßten sich eigentlich die bereits den Inhalt bezeichnenden Bestimmungen der Ueberschriften zu a, α u. s. w. in B des zweiten Abschnitts des zweiten Theils wiederholen; wir vermeiden dieß hier und fernerhin der Kürze wegen. Die Darstellung selbst wird zeigen, wie und warum die classische Baukunst eine objective ist, die mittelalterliche eine phantastisch subjective u. s. w. — Die orientalische Phantasie ist als eine dunkel und traumartig suchende, wesentlich dualistische symbolisch, sie geht auf das Erhabene, sie ist vorherrschend eine bildende und zwar im Sinne des messenden Sehens, sie ist stabil. Dieß Alles ist in den angeführten §§. schon so vollständig auseinandergesetzt, daß zu §. 430, 1. (Th. II, S. 429) gesagt werden konnte: „in der Kunstlehre dürfen wir nur die Schlußfolgerung pflücken, so wird einleuchten, daß die eigentliche Kunst der orientalischen Völker die Baukunst war". Die Baukunst haben wir als die elementare Urkunst kennen gelernt, wir dürfen diesen ihren elementaren Charakter mit dem elementaren Urgeiste jener Völker, in dem alle Bildung unentwickelt eingehüllt ist, nur einfach zusammenhalten, um diesen Satz bestätigt zu sehen. Denn ganz im Allge-

meinen ist sie, wie dieser Völkergeist, dualistisch durch ebenso streng verständiges (§. 555), als dunkel in die Natur versenktes (§. 558) Wesen, sie ist symbolisch (§. 561), erhaben und höchst conservativ (§. 560). Jene Versenkung in die Natur ist wesentlich auf das Unorganische, Landschaftliche bezogen und auch in dieser Beziehung ist in §. 426 gesagt, daß die orientalische Phantasie auf die unorganische Schönheit (und organische bis zur thierischen) beschränkt sei. Wie die Baukunst in der ästhetischen Bildung des Geistes analog ist dem Momente, wo in der Natur die individuenbildende Concentration beginnt mit der Axen-Anschießung des Krystalls, so entspricht der Anfang der Bildung der Menschheit überhaupt demselben Vorgang in der Natur und ist ebendaher unter den Künsten wesentlich auf jene gewiesen. Allein es verhält sich hier wie mit der Frage, ob der Begriff des Erhabenen darum, weil die orientalische Phantasie wesentlich eine erhabene war, erst in der Darstellung dieses geschichtlichen Ideals, wie Hegel gethan, aufzuführen sei: was zu verneinen ist, weil ein Völkergeist, der durch das Primitive seiner Bildung vorzüglich auf ein Moment im Schönen gewiesen ist, eben dieses in mangelhafterer Form zum Ausdruck bringen wird, als ein Volksgeist von entwickelter Bildung, der die Momente des Schönen frei umfaßt. Ebenso wird jener Geist eine Kunstgattung, auf die er, weil sie selbst Vieles noch nicht ausdrücken kann, gerade durch seine Unfreiheit und das Helldunkel seiner Anschauung gewiesen ist, mangelhafter ausbilden, als ein solcher, der mit geklärtem Gesichtskreise die verschiedensten Kunstgattungen frei ausbildet und nur je der vorliegenden Aufgabe gemäß sich auf eine derselben beschränkt. Dort wird der scheinbare Widerspruch entstehen, daß der dunkel suchende Geist gerade in der Kunstform, welche dieser seiner Stufe entspricht, zu viel wird sagen und ausdrücken wollen, ja Alles; denn in seinem Helldunkel schlummert eingehüllt doch der ganze Geist und er schüttet ihn ganz in die einzige Kunstform, in der er sich leichter bewegt, während die andern zwar nicht der Anbauung entbehren, aber doch zurückbleiben. Die Scheidung der Künste ist noch nicht ernstlich eingetreten, die Baukunst muß für die andern vicariren, jedenfalls, wie sich sogleich zeigen wird, für die Plastik. — Es ist nur noch zu bemerken, daß wir mit den Erscheinungen der Baukunst im Orient die frühesten monumentalen Versuche anderer Völker, nordeuropäischer und amerikanischer, hier zusammenzufassen um so mehr berechtigt sind, da alle primitiven Kunstformen auf die gemeinsame Völkerwiege in Asien zurückweisen.

2. Die symbolische Bedeutung der Baukunst wird wesentlich beschränkt durch den in §. 555 vorangeschickten Begriff der Theilung in Inneres und Aeußeres, der Aufgabe, einen anderweitig zu erfüllenden Raum nur zu umschließen. Hegel hat das Verdienst, zuerst als unreife orientalische

Form die selbständige, eigentlich symbolische Architektur aufgestellt zu haben (Aesth. B. II, S. 272. ff.). Die orientalische Baukunst will durch ihre Formen ohne ein Inneres oder abgesehen von einem solchen sprechen, ja dieser sich selbst noch unklare, aus der Natur erst herausringende Geist sucht in dem Aufwühlen der Erde, in dem Aufthürmen der Massen, in diesem den großen Revolutionen, durch welche die Gestalt unseres Planeten sich zur Reife gegohren, ähnlichen Thun den Sinn des Lebensräthsels zu finden: das Bauen ist ein Rathen. Eine eigentliche Architektur, die ganz ohne Inneres einen bestimmten Sinn ausdrücken soll, kann es aber nicht geben; wenn z. B. indische Tempelhäuser aus dem Fels gemeiselt in Mahamalaipur ohne alles Innere vorkommen, so ist diese Wiederholung einer Form, die sonst immer ausgehöhlt, also mit einem Innern auftritt, offenbar nicht als eine Verschärfung symbolischer Absicht, sondern mehr als das Spiel eines ästhetischen Luxus zu verstehen; wo das Innere rein wegfällt, liegt sonst immer ein Hinübergriff in die Plastik vor und die „zwischen Architektur und Sculptur schwankenden“ Bauwerke sind daher die erste, im engsten Sinn symbolische Form, die hier aufzuführen ist. Es gibt nun kein anderes Beispiel, das so ganz in die Mitte dieser beiden Künste fällt, als jene bergartig aus Erde aufgeworfenen Reliefs in Nordamerika, im Ohio= und Wisconsin=Staate: eine 700 F. lange Schlange, Alligatoren, Molche, Schildkröten, Vögel, Füchse oder Katzen=Arten, ganze Reihen anderer vierfüßiger Thiere (Bären?), 30 bis über 200 Fuß lang, auch menschliche Gestalten 125 F. lang und 120 F. mit ausgestreckten Armen breit. Auf dem Rücken dieser seltsamen Werke der Ureinwohner Amerikas befinden sich, ein Beleg ihrer religiös symbolischen Bedeutung, Opferstätten, Altäre; vergl. über sie **Smithsonian contributions to Knowledge Vol. I.** Dieß ist nun wirklich gebaute Plastik, plastisches Bauen, rein schwankende Mitte zwischen Bau und Bildwerk. Senkrechte Stellung eines Gebildes, worin individuelle Gestalt nachgeahmt ist, führt bereits bestimmter zur Plastik hinüber; am wenigsten, wenn dieß Gebilde nur symbolisch ist, d. h. noch nicht mythisch=menschliche Gestalt nachahmt. Zu solchen blos symbolischen Gebilden würden die Obelisken gehören, wenn erwiesen wäre, daß sie nicht blos Denkpfeiler für Inschriften sind, sondern Sonnenstrahlen bedeuten; möglich, daß sie nur in künstlerischer Zubereitung jene rohen Steinpfeiler des Nordens wiederholen, die vielleicht das Bild einer Person vertreten (vergl. Kugler, Handbuch d. Kunstgesch. S. 10). Dagegen ist bestimmt hieher der indische Dagop zu stellen, sofern er keineswegs immer einen hohlen Raum in seinem Innern für Reliquien u. dgl. hat, sondern meist solid ist: auf cylindrischem oder pyramidalem Untersatz eine massiv gebaute Halbkugel, das Symbol der Wasserblase (Bild der Hinfälligkeit des Lebens) darstellend; das Ganze 50—70 F.

hoch. Den sächlichen Symbolen am nächsten stehen die thierischen Gebilde; Thierglieder mit menschlichen Gliedern verbunden zeigen den unvollendeten Fortgang vom Symbol zum Mythus (vergl. §. 427). In fester, raumerfüllender Form ausgeführt gehören solche Darstellungen aber bereits der Plastik an, sofern nicht colossales Verhältniß, streng messende, den Schein individueller Belebung ausscheidende Behandlung der Formen und reihenweise Aufstellung sie doch wieder zur Architektur herüberzieht; dieß eben ist aber der Fall bei jenen ungeheuern Elephanten, Stieren, Löwen Indiens, den Sphinxen und Widdern Aegyptens. Man denke namentlich an die colossale Sphinx bei Ghizeh; auch die reihenweise Aufstellung herrscht besonders im ägyptischen Tempelgebäude. Aber auch die rein mythische, d. h. unvermischt menschliche Göttergestalt wird unter diesen Bedingungen zu einem Werke, das zwischen Baukunst und Sculptur schwankt, wie die ungeheuern Memnonen Aegyptens. Hier geht jedoch allerdings die sculpturartige Architektur bestimmt in die architekturartige Sculptur über und wir werden den Faden in der Geschichtsdarstellung der letztern Kunst wieder aufzufassen haben. Die beliebte Verbindung der Bildsäule mit dem Pfeiler oder wirkliche Function derselben als Pfeiler mag hier als Ausdruck eines Zusammenklebens beider Künste noch erwähnt werden. — Wo nun aber in diese unreife Baukunst auch wirklich die Theilung in ein Inneres und Aeußeres eingetreten ist, setzt sich dennoch die Symbolik auch in dieses Verhältniß fort und äußert sich durch alle Stufen, selbst bis zur vollendetsten architektonischen Leistung der hier zusammengefaßten Völker, hindurch in einer auffallenden Kleinheit des eingeschlossenen Raums im Verhältniß zur Größe und Ausführlichkeit des Umfassenden, einem Mißverhältniß, das ebendaher rührt, daß das Letztere auch abgesehen von jenem, d. h. vom realen Bauzweck, noch für sich symbolisch sprechen will. Noch nicht im strengen Sinne kann dieß ausgesagt werden von offenen, mit Umfassungen in geometrischer Form umgebenen Opferstätten, die aber als uralte sinnbildliche Baukunst von Wichtigkeit sind: so jene über Nordamerika von Michigan bis zum Meerbusen von Mexiko zerstreuten, aus Erde und Steinen aufgeworfenen heiligen Kreise, Ovale, Vierecke, griechische Kreuze und andere Formen von Umwallungen, die sicher symbolischen Sinn in ihrer Gestalt an sich trugen, gewiß aber zugleich dem Gottesdienste der Ureinwohner des Landes bestimmt waren. Sie sind eng verwandt mit jenen Zusammenstellungen von Steinen in einfachen Kreisen oder Kreisen in Kreisen, auch im Viereck und in Parallel-Linien, die in der Bretagne und in England von den alten Kelten (so namentlich die Trümmer zu Carnac in der Bretagne und Stonehenge bei Salisbury), aber auch in Skandinavien von Germanen errichtet sind. Das Offene solcher Raumeinfassenden Erhöhungen nähert sie noch mehr den

oben erwähnten senkrechten Gebilden, Obelisken u. dgl. Allein die letztern Monumente sind zugleich dadurch merkwürdig, daß hier die Anfänge structiver Gliederung, die Trennung und Verbindung von Last und Stütze, Wand und Dach theils in übergelegten Steinbalken bei den Umkreisungen, theils in Platten über Stützen ruhend bei den Altären, theils in wirklicher Zusammenschließung zu Steingemächern oder eigentlichen Tempelheiligthümern hervortreten (Dolmin, Cromlech). Die Kreis- und andern Formen der Umfassungen waren sicher symbolisch, ob von astronomischer Bedeutung ähnlich wie die siebenfachen, verschieden gefärbten, übereinander aufsteigenden Ringmauern Ekbatana's, läßt sich nicht bestimmen. Symbolische Bauwerke, deren unendliche Gemächer, Höfe, Irrgänge den Wanderer zum tiefsten Staunen hinreißen, waren auch die ägyptischen Labyrinthe, das größte am See Möris, dessen unterer Theil Königsgräber bildete und das Herodot mit so großer Bewunderung beschreibt. Die Zwölfzahl der Höfe und die andern Zahlenverhältnisse bezogen sich gewiß nicht blos auf die 12 Könige und die Zahl der Regierungsbezirke, sondern hatten zugleich astronomische Bedeutung. Sie wurden bekanntlich in Griechenland nachgeahmt (Kreta). Aehnliche Beziehungen mögen auch in den Verhältnissen anderer königlicher Grabdenkmäler Aegyptens, die zugleich den Göttern geweiht waren, den sogenannten Memnonien geherrscht haben (Osymandeum zu Theben). Das Mißverhältniß der Schaale zum Kern ist nun aber gerade da in seiner ganzen Bestimmtheit vorhanden, wo die Baukunst vom klaren Bauzweck geleitet ihre Hauptaufgaben, aber noch im Dienste der symbolischen Phantasie, löst. Die Terrassenthürme Assyriens und Babyloniens, die Pagoden Indiens, die Pyramiden, die Tempel Aegyptens haben ein im Verhältniß zur Baumasse so kleines Inneres, daß, wenn die äußeren Formen auch keinen in eine bestimmte Formel faßbaren Sinn hatten, doch die gewaltige Erhebung und Masse für sich schon nicht als bloßes Gewand, in welchem sich eine innere Gliederbildung des Baus ausgeprägt hätte, den Zuschauer in eine geheimnißvolle, ahnende, rathende Stimmung setzen sollten. Die Kleinheit des Innern drückt im Allgemeinen immer aus, daß das Wesen des Gottes ein verborgenes ist; gewöhnlich ist das Heiligthum dem Laien unzugänglich und wo er hintritt, findet er nicht, was einem so langen, weitläuftigen Verweilen in den vorbereitenden äußern Architekturformen entspräche. Es geht daraus eine logische Schwierigkeit in Beziehung auf den Unterschied von Innen- und Außenbau hervor, die wir kennen lernen werden. Im indischen Grottentempel ist das Dunkel selbst symbolisch, ruft eine dämmernde, bange Ahnung des verborgenen Gottes hervor. Endlich war der eigentliche Tempelbau gerade da, wo er zur höchsten Ausbildung gedieh, welche innerhalb dieser Vorstufe reifer, classischer Kunst, mit der wir

uns hier beschäftigen, möglich war, in Aegypten, überdieß neben seiner architektonischen Form ebensosehr noch ein großes System von Tafeln für jene symbolische Geheimnißschrift, die Hieroglyphen.

§. 579.

Ebenso bewährt sich an der Baukunst die in §. 430 aufgezeigte Eigenschaft dieser Phantasie dadurch, daß das Erhabene, welches im Wesen dieser Kunst an sich liegt, hier zum Ungeheuern, ausschweifend Prachtvollen, dunkel Majestätischen wird. Es fehlt nicht die strenge Messung, aber dualistisch wuchert unter und neben ihr maaßlose Ausdehnung und wilde Gestaltenbildung: der Ausdruck einer noch unfreien Versenkung in die Natur, die sich zugleich in der auch neben dem freien Bau fortbestehenden Neigung zum Bauen in natürlichem Fels kund gibt.

Wir nehmen den Schluß des §. in der Erläuterung herauf und sagen von dieser Baukunst der dunkeln, symbolischen Phantasie, daß die Versenkung in die Natur, welche nach §. 558 neben der klaren Verständigkeit aller Baukunst eigen ist, von ihr in einem bestimmten engeren Sinne gilt. Zunächst in dem buchstäblichen, daß der Orient es liebt, den gewachsenen Stein architektonisch zu bearbeiten: ein Verfahren, dessen Unfreiheit schon zu §. 562, 1. auseinandergesetzt ist. Die Zufälligkeit und Willkühr der Formen, die daraus hervorgeht, werden wir vorzüglich in den indischen Höhlentempeln ausgesprochen finden. Der Orient (und Aegypten) haben die Vorliebe zur Arbeit in natürlichem Fels auch nach der Ausbildung des Baus aus freigefügtem Materiale nie ganz aufgegeben. In Griechenland finden sich nur noch vereinzelte Nachklänge. Aber auch der freie Bau des Orients selbst ist noch zu sehr naturartig, nicht wahre, volle Idealisirung der unorganischen Natur, sondern streckt und dehnt sich bergähnlich, massenhaft ungegliedert. Den Ausdruck ungegliedert werden wir in der Folge bedeutend beschränken müssen, dabei aber das Urtheil im Wesentlichen doch festhalten. Dieß naturartige Thun, Thürmen, Wühlen ist in dem ungeheuern Aufgebot von Menschenkräften zugleich ein Verachten der Freiheit, des Menschenwerths; man erinnere sich allein, daß an der Pyramide des Cheops nach Herodot 100,000 Menschen mit den Vorarbeiten vierzig Jahre lang beschäftigt waren, man denke an die Riesenarbeit der indischen Höhlenbauten, wo ganze Gebirge harten Granits stundenweit in den verschiedensten Formen, auch in mehreren Stockwerken übereinander durcharbeitet sind. Diese Art der Kraftentwicklung erinnert an die furchtbare Thätigkeit des Planeten, wodurch die Gebirge entstanden sind, an

das Erhabene des Raumes in seiner formlosen Gestalt; das Erhabene wird in der §. 430 dargestellten Weise zum Ungeheuren. Die Baukunst ist an sich eine vorzugsweis erhabene Kunst, hier wird sie erhaben in diesem besondern Sinne. Der Dualismus des Gemessenen und Ungemessenen (man vergl. zu dieser nähern Bestimmung in §. 430 die interessante Parallele der entsprechenden Pflanzenwelt §. 278) drückt sich nun zunächst darin aus, daß „unter“ dem Gemessenen, d. h. innerhalb des bändigenden Maaßes und dieses Maaß selbst in's Colossale treibend der dunkle Naturdrang aufgährt; daraus geht eben das Ungeheure hervor, was wir sowohl am Hochbau, als am Längenbau bestätigt sehen werden. Das Ungemessene tritt aber auch „neben“ das Maaß so, daß das Gemessene von ausschweifender Pracht umwuchert und dadurch wieder aus den Fugen getrieben und verdunkelt wird, was sich bei der Gliederung und bei dem Ornamente zeigen wird. Das dunkel Majestätische wird sich ebenfalls bei den einzelnen Formen bestimmter hervorstellen, während es im Allgemeinen schon durch die Zusammenfassung der Symbolik mit der dieser Baukunst eigenen Erhabenheit sich ergibt.

§. 580.

In der Ausbildung der nationalen Bauformen macht sich nun der Dualismus in der Weise geltend, daß die in §. 565 aufgestellten Gegensätze in einseitiger Herrschaft hervortreten. Das verborgene Wesen der Gottheit wird von der traumartigen indischen Phantasie (vergl. §. 431) in dem zu einem Außenbau zweifelhaft umschlagenden Innenbau der in den natürlichen Fels gehauenen Grottentempel dargestellt. Dieser dunkel majestätische Bau ist durch die Stütze seiner niedrigen Decke, die gedrückte Säule, welche sich unreif aus dem Pfeiler hervorbildet, zugleich ein Bau der vorherrschenden Last. Durch die unbestimmt wechselnde Grundform des Ganzen und das wuchernde unorganische Spiel der Glieder und Ornamente erscheint er als unentwickelter Keim der reinen geschichtlichen Baustyle.

Das einseitige Auftreten jener großen Gegensätze, welche §. 565 aus den Grundlinien und Erstreckungen, die im Wesen der Baukunst liegen, abgeleitet hat, ist mit dem obigen Ausdruck „nationale Bauformen“ nicht so zusammenzufassen, daß man annähme, es trete je Ein Gegensatz nur bei Einer Nation hervor. Vielmehr ist hier als ganz wesentlich noch hinzuzufügen, daß gerade im Orient und bei den mit ihm hier zusammengestellten Völkern die einseitigen Hauptformen fast überall bei Einem und demselben Volke nebeneinander vorkommen, zwar im Werthe nicht coordinirt, aber doch so, daß man sieht, wie der reine Styl erst gesucht wird.

So erscheint der Höhlenbau auch bei den Aegyptiern, obwohl nur als Grab, nicht als Tempel, er ist depotenzirt durch den ägyptischen Tempelbau, den wir kennen lernen werden. Allerdings war das ägyptische Felsengrab tempelartig und sehr interessant wäre es, wenn Gau (Nub. Alterth.) mit seiner Annahme Recht hätte, daß der freie ägyptische Tempelbau von ihnen ausgegangen sei (dagegen s. Schnaase Gesch. d. bild. K. B. I, S. 413 ff.). Uebrigens war der Höhlenbau als Grab auch bei den Persern noch bedeutend entwickelt, in eingeschränkterer Weise kommt er auch bei den anderen Völkern des Alterthums, selbst Griechen und Römern (Katakomben), vor. So werden wir ferner umgekehrt den thurmartigen Terrassenbau, der in Aegypten zur Pyramide wurde, auch bei den Indiern und sonst in weiter Verbreitung finden. — In der Geschichte dieser einseitigen Formen der orientalischen Baukunst stellen wir nun voran den Bau, der von dem ersten jener gegensätzlichen Paare (§. 565, a.) das Glied des blos Innern, von dem letzten das Glied des herrschenden Ausdrucks der Last ausscheidet: den indischen Höhlentempel. Wir können uns hier nicht auf die Frage über sein wirkliches Alter einlassen: uns genügt, daß er seinem Wesen nach der ursprünglichste, Incunabel-artigste Styl ist. Nicht unwahrscheinlich, daß er aus einem Gräber-Bau hervorgegangen ist, wodurch denn der Uebergang von der Verehrung der abgeschiedenen zu dem der absoluten Person (vergl. §. 556) auch hier in seiner tiefen Bedeutung hervorträte und jene Depotenzirung desselben in Aegypten zugleich als Rückführung auf die ursprüngliche Bestimmung erschiene. Das Einwühlen in den gewachsenen Fels erscheint schon an sich als die ursprünglichste Form, als das Thun einer ersten Kunst, die noch nicht frei aus frei getheiltem Material zu schaffen wagt, und die ganze künftiges bestimmter Ausgebildetes vorbildende, keimvoll unbestimmte Formenwelt, die damit verbunden ist, geht eben aus dieser schon oben charakterisirten vollen Versenkung in die Natur und Bindung an das gegebene Material hervor. Als bloßer Innenbau weist diese Architektur zunächst in interessanter vorbildlicher Weise auf den mittelalterlichen Styl hin; dazu kommt, daß der gewöhnliche Grundriß des Quadrats sich auch zur Form des griechischen Kreuzes, zum Oblongum mit halbkreisrundem und halbkuppelförmig gedecktem Abschluß für das Götterbild gestaltet, ja (in den buddhistischen Höhlentempeln gewöhnlich) sogar die Decke (freilich nur in Tonnen-Form, zum Theil mit Annäherung an die Hufeisenform) gewölbt ist, die Pfeiler-Reihen einen breiteren Mittelgang frei lassen und so ein Hauptschiff mit Seitenschiffen aufzutreten scheint. Wie aller Innenbau, spricht sich auch dieser durch eine geschmückte Façade aus, freilich kein eigentliches Portal, wie in den gothischen Domen, sondern nur aus den vordersten Pfeilerreihen und einem friesartigen Wandschmucke bestehend. Wo diese Façade nicht

ist (wie in den meisten Buddha-Tempeln), kann eigentlich auch von keinem Innenbau die Rede sein, denn ohne alles Aeußere kann man auch nicht von einem Innern sprechen; man nähme denn die umgebende Felswand mit unscheinbarer Oeffnung als die das Ganze umfassende Mauer, die der Künstler von der Natur wie von einem frühern rohen Künstler überkam: eine Auffassung, wodurch dann auch jener Satz §. 278, 2., daß überall im Orient das Innere unverhältnißmäßig klein sei, auf diese Grotten seine Anwendung findet. Aber jene Vorbildung einer Baukunst, welche die antike Säulenhalle in den umschlossenen Raum hereinnimmt, verbindet sich nun ohne alles feste Gesetz auch mit einem Außenbau, der als Keim des Classischen erscheinen kann. Es wird nämlich nicht blos eine Höhle in den Fels gehauen, sondern auch wieder nach oben gearbeitet, die Felsendecke weggenommen, so ein großer freier Hof gebildet, in dessen Mitte ein Fels stehen gelassen, zum Sanctuarium mit Nebenkapellen ausgearbeitet und im Fels rings um den Hof eine Pfeilerreihe so ausgemeisselt, daß er wie das vorspringende griechische Tempeldach über sie überhängt. So namentlich die prachtvolle Kailasa zu Ellora. Nun ist das Innere wieder zu einem Aeußern umgestülpt und es verhält sich wie mit jenen primitiven Thieren, die man gleich einem Handschuh umkehren kann, ohne daß sie Schaden leiden. Eigentlich war freilich schon der Höhlentempel relativ ein Außenbau, denn in ihm stand ein Sanctuarium, zu dem sich der übrige Raum, der als Ganzes doch ein Innenbau war, als Aeußeres verhielt. Man sieht schon hier die zu §. 578 bemerkte dialektische Schwierigkeit des Begriffs von Innen- und Außenbau. Dieser Hofbau steht nun aber durch eine seltsame Nabelschnur mit dem Höhlenbau in Zusammenhang, indem ausgesparte Brücken von dem freistehenden Tempel zu Grottentempeln führen, die in Stockwerken übereinander in den umgebenden Fels gemeisselt sind. — Ganz incunabelartig ist namentlich der Pfeiler, von dem man eben nicht weiß, ob man ihn Säule nennen soll. Die Hauptform unter seinen wechselnden Bildungen ist diese: er beginnt von unten mit einem Würfel, der bedeutend höher, als breit ist; aus ihm entwindet sich ein ungleich kürzerer, verjüngt anlaufender, nach unten meist ausgebauchter, cannelirter Schaft, der durch einen aus mehreren Ringen bestehenden Hals in das Kapitell übergeht, das aus einem überstark ausquellenden gedrückten Pfühl gebildet ist; der Decke ist es durch eine Platte verbunden, an die sich zwei consolenartige Ansätze schließen, auf welchen jene vermittelst eines architrav-artigen Streifens ruht, der im Keime das griechische Gebälke zeigt. Dieser Säulenpfeiler stellt denn den Druck einer ungeheuern Last dar, welche, von der überall niedrigen Decke ausgeübt, das Kapitell zu jener Breite ausquetscht, so daß das Band, das um seinen mit Streifen verzierten Kreis läuft, als ein Ring erscheint, der es dem

Drucke gegenüber zusammenhalten muß, und welche zugleich dem kurzen Schafte nicht erlaubt, aus dem Untersatze entwunden frei hinanzusteigen. Wie in dieser gedrückten Form die Säulentheile unentwickelt im Keime da sind, so kommt auch der Pilaster schon vor: an jenen Außenbauten die Gesimse der Stockwerke tragend im Aeußern, in den Grottentempeln den Pfeilern entsprechend an den Wänden; unter den Gliedern glaubt man außer den vorherrschenden Wülsten auch jene andern einfachen Hauptformen (§. 572), welche nachher die classische Baukunst ausgebildet hat, auftauchen zu sehen, aber jede feste Gestalt verschwimmt wieder im bunten Wechsel, der in eine Ornamentenfülle wuchernd ausschlägt, in welcher nun auch spätere Formen entwickelter Kunst, selbst der Spitzbogen, anklingen, aber Alles in derselben unbestimmbaren Buntheit, und dazu kommen nun die Thier- und Menschengestalten, tragend, mit Wand und Pfeiler verwachsen, frazzenhaft, den traumartigen Eindruck vollendend. Wesentlich ist, daß auch die Dachung der freistehenden Bauten keine Regel hat, sondern bald flach, bald kuppelförmig ist. Dieser Formenwechsel ist nun, wie geistig durch die phantastische Stimmung, so äußerlich durch dieselbe Abhängigkeit vom Material bedingt, aus welcher das Schwanken im Grundplane zu erklären ist, eine Abhängigkeit, die, wie eben der Stein sich hemmend oder zum Spiel auffordernd darbietet, ebensosehr Willkühr ist, vergl. Anm. zu §. 562, 1. Der Schluß-Eindruck, wie er schon zu §. 578 als besonders bezeichnender Zug der orientalischen Art, das Wesen der Gottheit als ein verborgenes anzudeuten, hervorgehoben wurde, ist der des traumhaften Dunkels. In der Nacht dieser Höhlentempel, im Schooß der Erde wird das Gemüth mit dämmernden Gefühlen, mit scheuer, schauriger Ahnung des dunkeln Urgrunds aller Dinge, der aus finsterer Tiefe des Absoluten arbeitenden, zeugenden Urkraft erfüllt. Die Seele wird nicht frei, wie die niedrige Decke auf den schweren Pfeilern lastet bang auf ihr das brütende Geheimniß einer unerforschlichen Weltordnung, die den Einzelkräften keine klare, lichte Entfaltung gönnt.

§. 581.

Dagegen gestaltet sich aus der Kegelform des Grabhügels ein Bau, der bald als Grab, bald als Tempel erscheint und durch das Mißverhältniß des Aeußern zum Innern einseitiger Außenbau, in seiner Richtung einseitiger Hochbau und darin zugleich Bau der einseitigen Kraft ist. Derselbe tritt vorzüglich bei den westasiatischen Völkern auf, gliedert sich als viereckiger, terrassenförmig verjüngt aufsteigender Thurm, verbindet sich vorzüglich bei den Persern mit einem reichen Palastbau, dessen schlanke Säulen aber ebenfalls

die einseitige Höherichtung ausdrücken, umschlingt in Indien als Pagode seine Form mit ausschweifender Ornamentik und vereinfacht sich in Aegypten zur krystallischen Keilform der Pyramide.

Nirgends tritt der Uebergang zwischen der Bedeutung der abgeschiedenen und der absoluten Person stärker hervor, als hier. Es ist nichts einfacher, als daß über dem Grabe großer Verstorbener eine gewaltige Erhöhung errichtet wird, welche ihr Andenken weithin in die Lande verkündigt und selbst das denkbar einfachste Bild der Erhabenheit, der aufgerichteten Kraft ist, durch die der Todte im Leben sich ausgezeichnet. Solche Hügel, in Kegelform, ursprünglich und theilweise auch später blos aus Erde aufgeworfen, sind in Nord- und Süd-Amerika, wie in Asien und Europa verbreitet. Nun plattet man die Spitze des Kegels ab und opfert auf dieser Höhe: den Manen des Todten oder dem Gotte, der ihn zu sich erhoben hat, dieß geht ineinander über, da eben der Tod selbst den Uebergang in das allgemeine Leben, die Rückauflösung in das Ganze ist, in welcher die Vorstellung das aufgelöste Einzelleben oder das Gesammtleben fixiren oder unklar beide zusammenfassen kann. So schwanken die Nachrichten über den Belusthurm zu Babylon, ob er ein Tempel oder Grabmal eines Königs Belus gewesen, und er war vielleicht beides, da im untern Gelasse der Coloß „Jupiters" (nach Herodot), im obern jenes Ruhebett des Belus stand. Der entwickelte Tempelbau depotenzirt übrigens, wie schon erwähnt ist, auch diese Form wieder zum bloßen Grabmal. Der einfache kegelförmige Erdaufwurf mußte nun, wenn er jene höhere Bedeutung erhalten und zur herrschenden Tempelform werden sollte, allerdings erst eine künstlerische Gliederung gewinnen. Er nimmt zunächst die Form des viereckigen, verjüngt aufsteigenden Terrassenbaus an, die wir auch in Nordamerika sehen; diese Form wird zu einem aus Werksteinen frei gefügten, an der Oberfläche künstlerisch bearbeiteten Werke selbst in Mexiko, wo wir sie unter dem Namen Taocalli (Gotteshaus) finden. Die Terrassen sind zum Theil schon hier wieder ausgefüllt, die Oberfläche verschieden geschmückt, Prachttreppen führen hinan. Das oberste Stockwerk trägt nun in Mexiko gewöhnlich ein kleines Tempelhaus und ebenso war dieß ohne Zweifel in Niniveh, das ähnliche Thurmbauten gehabt haben muß, wie der aus acht ungeheuern Absätzen aufsteigende Belusthurm in Babylon. Dieser Bau gehört nämlich vorherrschend den Assyrern an und theilt sich von ihnen den Persern mit. Das Grabmal des Cyrus im alten Pasargada hat dieselbe Form und trägt auf seinem sechsten Absatze ein kleines Tempelhaus. Die Form der Bedachung dieses Hauses, die selbst in Mexiko auftritt, werden wir später in's Auge fassen. Hier ist vor Allem die durchgängige Kleinheit dieses Hauses im Verhältniß zu dem

ungeheuern Stufenbau hervorzuheben: sie bezeichnet zunächst diesen Bau als einseitigen Außenbau und dadurch ebensogut wie der bloße Innenbau des Grottentempels das verborgene Wesen des Gottes oder Geistes, der im obern Heiligthum des Belusthurms gar keine Bildsäule hatte, während ebenda das Tempelgemach im untersten Geschoße mit der Bildsäule des Gottes auch noch in keinem Verhältniß zur Größe des Ganzen stand. Dieser Hochbau ist aber ebensosehr bloßer Kraftbau; die Stockwerke tragen einander in Wirklichkeit, aber alle zusammen scheinen einer ungeheuern Last entgegenzustreben, die nicht oder in unverhältnißmäßiger Kleinheit da ist, das Streben athmet sich vielmehr in der Verjüngung des Keils von selbst, ohne Widerstand aus. Säulen treten nicht auf, denn es ist nichts zu tragen, es wäre denn richtig, daß die kleinen obern Tempelhäuser in Niniveh und Babylon Anten-Tempel mit zwei Säulen waren, was aber nicht zum Wesen dieses Baus als eines Ganzen gehört. Man kann ohne Widerspruch mit der Ableitung dieser Form aus dem Tumulus die Auffassung Sempers (die vier Elemente der Baukunst S. 70 ff.) verbinden, welcher den Thurm als Mittelpunct eines ganzen Terrassensystems anschaut, dessen einzelne Absätze oder Etagen (denn in den Stockwerken nimmt er durchgängig Wohnungen an) den Knechten und Untersaßen, dem Fremdenverkehr, lagernden Caravannen, Bazar, Staatsgeschäften, Unterricht, Gymnastik dienten, worauf höher der öffentliche Palast des Herrschers (Audienz- und Gerichtshof), dann sein Privatpavillon folgt und endlich erst die hohe, ebenfalls terrassirte Pyramide mit dem „Grabmal des Stammherrn, der dem unterjochten Volk zum Gott aufgedrungen ward": das Ganze ein Ausdruck des erobernden Satrapendespotismus, eine lagerartige Gruppirung, ein Bild des Subordinationsprinzips. Der Begriff der aufragenden Kraft steigert sich in dieser Auffassung zu dem einer systematisch dargestellten kriegerischen Despotenkraft. Mit dem Terrassensysteme verbindet sich nun allerdings ein reicher Palast-Styl, in Persien, wie die Reste von Tschil-Minar zeigen, in einer Mäßigung und künstlerischen Durchführung des Einzelnen, welche sich weit über den mit Alabasterplatten getäfelten, im Wesentlichen jedenfalls säulenlosen Ziegelbau Assyriens erhebt. Man sieht, daß hier die Fortschritte nicht am (Grab-)Tempel, sondern, dem realen persischen Geist (§. 431, a.) entsprechend, am Palaste geschehen. Der Säulen-getragene Saal spielt eine Hauptrolle. Die Säule hat den Schaft zur Freiheit entwickelt und zwar in vollem Gegensatz gegen Indien: er ist nicht nur cannelirt, geschwellt, verjüngt, sondern steigt sehr schlank zu bedeutender Höhe auf, wodurch ein Ausdruck des Uebergewichts der Kraft über die Last auch hier sich geltend macht. Basis und Kapitell ist entwickelt; an jener entspricht die große fallende Welle unter dem Pfühle mit Riemen, der schon an das Griechische erinnert, nicht dem

starken Drucke, der an dieser Stelle stattfindet, diese Form ist leicht, gehört mehr dem Gefäß an, bezeichnet aber ebenfalls den Charakter des lastlos Aufsteigenden; das Kapitell ist noch phantastisch mit voll ausgeladenen Pferden und Stieren oder einem seltsamen, vierfach gerollten Ornamentkörper geschmückt, von dessen Verwandtschaft mit einer griechischen Form die Rede sein wird; das Gebälk an der Façade der Höhlengräber nähert sich jedenfalls dem jonischen. Reicher polychromischer und plastischer Schmuck zierte diese assyrisch-persische Baukunst. — In Indien treffen wir nun, umgeben von einem Complexe von Reinigungsteichen, Säulengängen, Hallen für die Wallfahrer, Priesterwohnungen, kleineren Tempeln u. s. w., ebenfalls die Stufenpyramide unter dem Namen Pagode (Bhaguwati, d. h. heiliges Haus). Hier wird nicht mehr der Fels bearbeitet, sondern aus Werksteinen frei gefügt. Die Pagode ist Tempel, eines ihrer, nicht großen, Gemächer enthält das Götterbild. Was auch hier an spätere (gothische) Formen entwickelter Baukunst keimartig gemahnt, ist der Uebergang vom Viereck in das Achteck (das aber durch weitere Entkantung als Sechszehn-Eck erscheint), überhaupt der Drang zu einer Brechung des Massenhaften, der jedoch in indischer Weise als krause Ueberladung und Verschüttung der Grundform erscheint: die Uebergänge der Terrassen sind mit gewölbförmigen Uebergängen ausgefüllt, dazwischen treten kleine Kuppeln hervor; überall Pilaster, Nischen mit geschweiften Bekrönungen, reichen Gesimsen, Thier- und Menschengestalten; das Ganze schließt kuppelartig, aber dieser schließende Körper blüht selbst wieder in eine seltsame fächer- oder pfauenschweif-artige Form aus. — In Aegypten dagegen ist es, wo dieser Hochbau, wie der Höhlenbau, sich wieder auf die Bestimmung des Grab-Denkmals beschränkt, denn ein Tempelbau ganz anderer Art hat sich ausgebildet, und die Sage, daß die Pyramiden von gottlosen Königen herrühren, beweist eine starke priesterliche Opposition gegen diesen militärisch-despotischen Kraftbau (vgl. Semper a. a. O. S. 86). Die Absätze werden ausgefüllt, mit reich bearbeiteten Steintafeln überkleidet und es erscheint die viereckige Keilform der eigentlichen Pyramide. Das Mißverhältniß des Kerns zu der großen, nun fast ungegliederten, soliden Schaale drängt sich doppelt stark auf. Sieht man diese einfache Form näher an und erwägt, was schon zu §. 564, ¹. über ihren ästhetischen Charakter gesagt ist, so eröffnet sich ein eigenthümlicher Blick: sie scheint bestimmt, nicht etwas für sich zu sein, sondern ein Theil, und zwar ein abschließender, d. h., mit weniger Veränderung, ein Dach. Dieß gilt dann von diesem Hochbau in allen seinen Formen in der Art, daß man meint, einen der Absätze der Terrassenbauten in der Form gedeckt und abgeschlossen sehen zu müssen, welche die Grundlinie des ganzen Terrassen-Baus ist: der Pyramidalform.

Das ist nun aber wirklich geschehen in jenen Grab- und Tempelhäusern, die auf der Höhe der Teocalli, auf dem Denkmal des Cyrus stehen und wohl auch auf den assyrischen Thürmen standen. Auf diesem Puncte werden wir die Sache bei den Griechen wieder auffassen. — Uebrigens hat sich auch der pyramidale Bau als Grabdenkmal bei allen alten Völkern erhalten, wie der Höhlenbau. Bei den Griechen und Römern gliedern sich die so gestalteten Grabmäler wieder stufenförmig, gehen aber im Grundriß auf die Kegelform zurück, d. h. sie sind rund; man denke an die Gruppe abgestumpfter Kegel in Albano (Monument der Curiatier), an das Grabmal Augusts und Hadrians in Rom, des Hephästion in Babylon, das Mausoleum in Halikarnaß.

§. 582.

1. **Der ägyptische Geist bewährt sich als streng messender (vergl. §. 432), indem er die widerstandslos in die Höhe strebende Form in einen fest an der Erde gelagerten Langbau (§. 565) umwandelt, in welchem zugleich durch die Gestalt der Säule und des Gebälks ein organisches Verhältniß zwischen Kraft und Last einzutreten beginnt, der aber dadurch einseitiger Langbau ist, daß in dem platten Dache der zusammenfassende Abschluß der schrägen Linie ausbleibt, welche dafür als pyramidaler Nachklang in der Richtung der**
2. **Mauern auftritt. Auch die Glieder werden einfach und klar. Indem dieser Bau die Gemeinde in seine vorbereitenden, Mauer-umschlossenen Theile, aber nicht in sein Innerstes, das Heiligthum des verborgenen Gottes, aufnimmt, erscheint er als unentschiedener Außenbau. Jene Theile: Sphinx-Alleen mit Vorthoren, große Portale mit Flügelgebäuden, vielsäulige Vorhallen, weitere Vorräume, in's Unbestimmte wiederholbar und dehnbar und dadurch allerdings Ausdruck des fortdauernden Ungemessenen im Gemessenen, stehen in solchem Mißverhältniß zu der kleinen und dunkeln Tempelzelle, daß der Grundcharakter des Ganzen der des Empfangens, der Annäherung, der unbefriedigten Erwartung ist.**

1. Im ägyptischen Tempel ist der thurmartige Hochbau völlig niedergeschlagen und zu der beruhigenden Form des klaren Oblongums, das sich bestimmt an den festen Boden der Erde hinlegt, umgewandelt. Dieses Oblongum ist allerdings nicht im eigentlichen Tempelhaus zu suchen, sondern in einer Anreihung verschiedener Räume, die zum zweiten Theile des §. näher zu erläutern ist. Verschwunden sind aber nicht nur die gehäuften Terrassen-Würfel, in welchen der assyrisch-persische Bau sich erhob, sondern auch die Zusammenneigung zweier schrägen Linien zu einer Spitze,

die seiner pyramidalen Gestalt zu Grunde lag und in der eigentlichen Pyramide zu Tage tritt, wird in dem Sinne nicht verwendet, daß sie zu der abschließenden Giebelform des Daches sich umbildete. Durch die flache Deckung (wo es sich überhaupt von gedeckten Theilen handelt), so wie durch die ausgedehnte Reihe der Vorräume, von welcher zu a. die Rede sein wird, ist nun dieser Bau zu sehr Langbau; also auch hier wieder einseitiges Hervortreten einer der in §. 565 aufgeführten Richtungen. Dagegen hat sich ein Rest des Pyramidalen in der schrägen Neigung der Thore und der Seitenflächen aller Mauern erhalten; diese Richtung hat sich von der geraden senkrechten noch nicht getrennt, um sich über ihren wagrechten Abschluß als höhere Zusammenfassung zu legen, sondern ist noch unreif mit ihr verwachsen, denn die Mauer ist nach der innern Seite senkrecht. Wo nun der Mauer die freistehende Stütze vorgestellt ist, um einen Säulen-Umgang zu bilden, oder wo sie die Decke eines auch nach oben ganz geschlossenen Raumes trägt, ist dagegen ein weiterer Schritt an die Schwelle organisch reifer Baukunst gethan: die drückende Last, die in Indien den Pfeiler nicht wahrhaft zur Säule werden läßt, das Auffahren in die Höhe, das in Persien auch der tragenden Säule zu schlanke Verhältnisse läßt, ist verschwunden, Gleichgewicht von Kraft und Last bis nahe zur Vollkommenheit entwickelt. Die ägyptische Säule sondert sich klar in die durch die Natur der Sache bedingte Dreiheit der Gliederung; nur erscheinen an jedem Theile derselben Eigenheiten, die auf die Unreife zurückweisen: die runde Form der Fuß-Platte ist nicht das richtige Glied für die Vermittlung mit der Sohle des Baus, der verjüngte, in angemessenem Höhenmaaß aufsteigende Schaft hat häufig über dem Plinthus eine seiner Bedeutung widersprechende Einziehung, ist theils convex, theils concav, aber seicht cannelirt, hat neben senkrecht laufenden Pflanzen-Ornamenten auch horizontale bandartige oder hieroglyphisches Bildwerk darstellende, die seiner Bewegung widersprechen. Neben der als offener Lotoskelch oder Palmblätter-Krater motivirten Welle des Kapitells, die sich über einer Anzahl von Ringen erhebt, tritt eine nach unten statt nach oben ausgeschwellte, also den Druck der Last am falschen Puncte darstellende Knospenform auf, auch Kapitelle mit Isis-Masken sind nicht selten; statt der Platte erhebt sich über dem Kapitell ein Würfel, zu schmal, um eine richtige Vermittlung mit dem wagrecht überliegenden Balken darzustellen; dieser kommt so hoch zu liegen, daß die quer übergelegten Deckenbalken nicht über ihn treten können, sondern ihre Köpfe hinter ihm tiefer auf dem Würfel aufsitzen: damit fällt der schöne mittlere Theil weg, den wir im dreigliedrigen griechischen Gebälke finden werden, und es erhebt sich über dem mit einem Rundstabe gesäumten Hauptbalken sogleich das Kranzgesimse, das sich, da es nichts

weiter zu tragen und nicht vor Regen zu schützen hat, nur als große Hohlkehle mit einem Leisten darüber darstellt. Hiemit sind zugleich die wenigen, einfachen Glieder genannt, zu denen sich das wuchernde indische Formenspiel zusammengezogen hat. Das scharfe Abgrenzen drückt sich auch darin aus, daß die senkrechten Kanten des ganzen Baus ebenfalls mit Rundstäben eingefaßt sind. Reicher Sculptur- und Farbenschmuck bedeckt alle Flächen, hat aber, da Giebel und Fries fehlen, nicht die natürlich sich ergebenden Hauptstellen zu besonderer, reicher Concentrirung gefunden.

2. Neben der klaren Messung, welche demnach die Einzelformen nunmehr beherrscht und vereinfacht, drängt sich in der Anlage des Ganzen auch hier noch die orientalische Ungemessenheit hervor. Der ägyptische Tempelbau ist nicht eigentlich ein „Einschachtelungs-System" (Kugler), sondern ein unbestimmtes fadenartiges Anreihungssystem von lauter Vorräumen; nur wenn man von dieser Längen-Richtung absieht, bietet sich das Bild der Einschachtelung dar: Schaale auf Schaale, Zwiebelhaut auf Zwiebelhaut und schließlich — kein Kern, eine taube Nuß, d. h. am Ende der langen Anlage, umgeben von Priesterwohnungen, Archiven, Gehegen für die heiligen Thiere u. dergl. ein verhältnißmäßig sehr kleines, monolithes, dunkles, nur dem Priester zugängliches, selten auch nur ein Götterbild umschließendes Heiligthum. Daß dieser taube Kern nicht in der Mitte, sondern am Ende einer langen Reihe von Vorräumen liegt, ist freilich gerade das Wesentliche. Diese Räume sind eine große Zeile für ungeheure Wallfahrten. Lauter Thor, lauter Empfangen, Erwarten, Annähern und keine Ankunft, lauter Schwelle, ungelöstes Räthsel, genau entsprechend der Bedeutung der ägyptischen Phantasie, s. §. 432, 2. Die Prozession wird zuerst von einer mit colossalen Sphinx- und Widder-Reihen eingefaßten Straße (Dromos) empfangen; einfache Vorthore, eines oder auch mehrere, fassen dazwischen die Wallfahrer wieder enger zusammen, um sie wieder freier zu entlassen; am Schlusse dieser Allee werden sie von einem Prachtthore mit zwei hohen thurmartigen Flügel-Gebäuden (Pylonen), davor Obelisken und Colosse stehen, empfangen und treten durch die Pforte in der Mitte, an deren Hohlkehle das geheimnißvolle Symbol des geflügelten Globus angebracht ist. Es folgt ein großer, unbedeckter Vorhof, dessen Umfassungs-Mauer mit Säulen umstellt ist; man kann ihn mit dem Prachtthor als einen Propyläenbau bezeichnen und einen häufig vorkommenden zweiten Vorhof, dem wieder Pylonen vorgesetzt sind und der dieselbe Gestalt hat, zur Unterscheidung von ihm Pronaos nennen, doch nur, wenn der sogleich zu nennende weitere Raum fehlt, was aber bei bedeutenderen Anlagen nie der Fall ist; das Schwanken der Bezeichnungen ist übrigens tief in

der Natur dieser Anlagen begründet. Der weitere Raum, auf den wir so eben hingewiesen, ist nun die Vorhalle: ein bedeckter, nur durch kleine Oeffnungen beleuchteter vielsäuliger Saal (Oikos hypostylos oder polystylos), vom Vorhofe aus durch eine Pforte zu betreten, denn er ist nach dieser Seite zwar durch keine Wand, aber in den Zwischenweiten der Säulen durch Brüstungen geschlossen. Die Formen der Säulen in diesem dunkel majestätischen, ahnungsvoll spannenden Raume pflegen nach Reihen abzuwechseln, auch ist die mittlere höher: eine perspectivisch malerische Neigung (vergl. Schnaase a. a. O. S. 402), die merkwürdig auf das Mittelalter hinweist. Eigentlich wäre denn dieser Raum der Pronaos, wenn auf ihn unmittelbar das Heiligthum folgte, aber dazwischen treten nun noch weitere Räume: nämlich abermals eine, zuweilen vorhofähnliche, zuweilen ein weiteres hypostyles Gemach darstellende Vorhalle, dann ein oder zwei Vorsäle ohne Säulen, und dann erst das Heiligthum. Wenden wir nun auf diese Anlage den Begriff des Innen- oder Außenbaus an, so scheint sie zunächst jenes, ist es auch in gewissem Sinne, denn ganz durch eine Mauer eingefaßt, die andächtige Menge in ihre Räume aufnehmend, schließt sie sich gegen das Aeußere ab und verkündigt ihre innere Schönheit nur durch die Façade der Pylonen. So ist das orientalische, griechische, römische Wohnhaus ja ein Innenbau, weil es alle seine Gemächer nach innen um einen Hof umherlegt, wo sich alle architektonische Schönheit versammelt. Ueberdieß ist die bedeckte vielsäulige Halle ein Hauptttheil; dieser aber ist eben ganz Innenbau, er erinnert auch durch die höhere Säulenreihe der Mitte an die gothische Kirche. Allein dieß Alles ist ja nicht das Heiligthum selbst, die in diesen Vorräumen andächtig versammelte Gemeinde ist nicht im Tempel, kann und darf nicht in dieß unverhältnißmäßig kleine Allerheiligste eintreten, sie ist draußen. Also fast lauter Aeußeres mit wenig Innerem; dieß Aeußere ist aber nicht das umgezogene Gewand, in dessen Formen das Innere sich nach außen ausdrückt, es ist nicht umgelegt, sondern vorgelegt, neben das Innere gesondert hingestellt, dem oberflächlich gegliederten Thiere gleich, das seinen Magen an einem fadenartigen Darm nachschleppt. Dieß nennen wir unentschiedenen Außenbau. Was übrigens das Ungemessene betrifft, so ist es auch in der obigen Darstellung eines unbestimmten Anreihungssystems noch nicht erschöpft: Sphinx-Alleen, Vorhöfe können auch ganz fehlen, zwischen zwei Vorhöfe noch ein schmälerer, alleenartiger sich fügen (wie im Tempel von Luxor), die Alleen und Vorhöfe stehen auch, ein weiterer Ausdruck der Zusammenhangslosigkeit, nicht nothwendig in gerader Linie.

2. Die griechische Baukunst.

§. 583.

1. **Die griechische Phantasie (vgl. §. 434—441) macht zugleich mit der Symbolik der falschen Selbständigkeit der Baukunst, dem Colossalen, dem Schwanken zwischen Gemessenem und Ungemessenem, ebenso der Einseitigkeit in Beziehung auf die Hauptrichtungen und Gegensätze, die zugleich Unentschiedenheit war, ein Ende, und errichtet dem lichten Gotte sein mäßig großes, schön erhabenes**
2. **Haus. Diese Erzeugung des Schönen ist zugleich organische Umbildung der orientalischen Elemente: der hohe Terrassenbau wird zu einem Unterbau von wenigen Stufen herabgesetzt, die pyramidale Linie tritt als Giebeldach abschließend über den, ebendarum nicht mehr einseitigen, Langbau der viereckigen Tempelhalle, der Säulenhof wird, während die Prachtthore gesondert vor den Hauptbau treten, von ihr als seinem Centrum an sich gezogen. Dieß Säulenhaus mit Vor- und Hinterhalle ist ein klarer, aber nicht einseitiger Außenbau.**

1. Man vergl. die Darstellung der griechischen Phantasie, um die geistigen Bedingungen, aus denen dieser Bau hervorgegangen, sich zum lebendigen Bilde zu erheben. Durch die „Degradation" (Hegel) des blos Symbolischen wird auch die Baukunst dem falsch Symbolischen entzogen und auf die Symbolik, welche begriffsmäßig ihre Bestimmung ist (§. 561), beschränkt. Damit ist auch die klare Trennung in ein Inneres und Aeusseres, der freie Zweckdienst der Baukunst (§. 555) da. Wir werden sehen, wie dadurch die Verwirrung der Begriffe von Innen- und Außenbau geschlichtet wird. Die Klarheit dieser Scheidung ist zugleich reine Einführung des Qualitativen in das Quantitative: der Tempel soll durch seine Form, nicht durch seine Masse wirken, er wird mäßig groß; 200′ äußere Länge, 90′ Breite, 50′ Höhe ausschließlich des Giebels ist das ungefähre Maaß der größeren Tempel. Innerhalb des Erhabenen ist dieser Bau durch die Reinheit der Messung, welche alles Ungemessene aufzehrt, ruhig schön. Der Gott ist Person geworden, schöner Mensch; das orientalische Dunkel ist in der Durchbildung des Symbols zum Mythus erleuchtet. Ihm, dem klar gegenwärtigen, soll sein klares Haus errichtet werden. Nirgends im Orient hat der Tempel diese Bedeutung in ihrer Einfachheit gehabt: die Bedeutung des Hinantretens, der Versammlung der Gemeinde, die nun aber doch nicht im eigentlichen Heiligthum war, überwog in der architektonischen Darstellung immer das

Sanctuarium und dieses war ein Schlupfwinkel für den Gott, häufig so, daß er selbst hier nicht zu finden war.

2. Die griechische Kunst steht auf den Schultern der orientalischen, sie ist eine freie, schöpferische, organische Umbildung derselben, setzt sie zur Vorstufe, zum bloßen Stoff herab. Wie weit dieß so zu verstehen sei, daß die Griechen selbst mit orientalischen Formen begannen, wieweit so, daß die Uebergangsstufen auf den Vermittlungswegen, namentlich in Kleinasien (auch Phönizien mag dabei gerade in der Baukunst wichtiger gewesen sein, als wir wissen) sich ausbildeten, wieweit so, daß solche Uebergangsformen überhaupt nicht anzunehmen sind, sondern der griechische Geist mit Einem Wurf das ihm bekannte Bild vorclassischer Kunst umschuf, darauf können wir hier nicht eingehen. Der griechische Tempelbau erscheint nach allen Seiten als eine solche organische Umbildung. Sein auf starken Stufen sich erhebender Unterbau ist der schon in Persien bedeutend gemäßigte assyrisch-ägyptische Terrassenthurm, degradirt, eingeschmolzen zur großen, den Bau wie ein Anathema hinanhaltenden Tafel (vgl. Bötticher a. a. O. B. I, S. 123); die Stufen sind nicht zum Steigen, dieser Zweck erforderte kleinere Zwischenstufen; daraus erhellt deutlich jene Reminiscenz oder vielmehr Umbildung einer vorausgehenden unorganisch massenhaften Form. Jenes kleine Haus, das auf dem Cyrus-Grabmal und wohl auf allen assyrisch-persischen Stufenthürmen (wie auf den mexikanischen Teocalli) stand, ist, wie es soll, in der entsprechenden Größe zur Hauptsache geworden; sehen wir, mit dem Bilde des griechischen Tempels in der Phantasie, einen solchen Stufenthurm an, so meinen wir, wir müssen ihn von oben zusammendrücken, damit die Träger, die Stufen, nicht mehr in diesem Mißverhältniß aufgebäumter Größe zum Getragenen, dem Tempelhaus, stehen. Der einseitige Hochbau hat hiemit aufgehört. Aber darum ist nicht der einseitige ägyptische Langbau eingetreten, denn das Oblongum des Tempelhauses ist nicht platt gedeckt, sondern jenes aus der Zusammenneigung zweier schräger Linien gebildete Dach, das als zuspitzende Wiederholung der pyramidalen Bewegung des ganzen Terrassenbaus sich über das mehrmals erwähnte kleine Haus, das er trug, breitete, gibt jetzt der Decke den Abschluß, der ihr im ägyptischen Tempel in so störender Weise mangelt. Die Pyramide ist, wie sie soll, ein bloßes Moment geworden. Aber dieses Dach ist nicht Walmdach wie an den Teocalli Mexiko's, sondern hat die Form angenommen, die sich auch in Persien, bei dem Cyrus-Grabmal, findet: es ist Giebeldach, hat also die reichere Symmetrie zwei verschiedener Seitenpaare, deren eines das Vorn- und Hinten, das andere die Nebenseiten darstellt. Zugleich aber geschieht der weitere Hauptschritt einer neuen Organisation: das Tempelhaus wird zum Magnet, an den jene Theile anschießen, die in Indien den freistehenden Tempel äußerlich

getrennt umgeben, in Aegypten dem Sekos vorausgehen, ihn an ihr Ende drücken: der Säulenhof des geöffneten Felstempels, die säulenumstellten Vorhöfe, die säulengestützte Vorhalle rücken an die Cella als ihren Mittelpunct an, werden wahre Vorhalle (templum in antis mit vorgestellten Säulen, Prostylos) und Hinterhalle (Amphiprostylos) und endlich Säulenhalle, die um das ganze Haus läuft, dessen vorspringendes Dach die Säulenreihe als integrirendes Glied in die Einheit des Ganzen begreift (Peripteros, mit doppelter Säulenreihe Dipteros). Das Rudiment dieser concentrirten Form findet sich jedoch bereits in einer abweichenden Tempelgattung Aegyptens, den sogenannten Typhonien. Hier hat das Haus die Gestalt des länglichen Vierecks und eine Säulenreihe umher, aber an den Ecken nicht Säulen, sondern Pfeiler, d. h. Mauerstücke, Reste der Mauer; die Säulen sind ferner mit einer Mauerbrüstung bis zur halben Höhe des Stammes miteinander verbunden und die Intercolumnien an Vor- und Rückseite weiter, als auf den Langseiten. Also ein großer, wesentlicher Schritt schon in Aegypten, der aber nur halb verstanden, vollzogen ist und den Griechen das volle Verdienst des Verständnisses und der Vollendung läßt, die so gut als eine Schöpfung ist. Daß auch in Griechenland die Zwischenräume der Säulen durch Gitter, selbst niedrige Mauern gesperrt waren (s. Bötticher a. a. O. B. II, S. 76) hat hier nur den Zweck, die Bildsäulen, Weihgeschenke zu sichern, und ist nicht Ausdruck eines unüberwindlichen Zugs der Abschließung, Heimlichkeit wie dort. — Nun wurde aber von den Griechen die hohe Bedeutung eines würdigen Vorbereitens auf das Heiligthum selbst nicht verkannt; die Formen, die ihr entsprechen, sollten nur nicht die Einheit des Ganzen stören: ein Prachtthor mit Säulenhalle trat daher als Propyläon an den Eingang in den Peribolos, den heiligen Bezirk, und einfache Hallen, Stoen zogen sich in Art von Höfen umher (vergl. §. 576). Nunmehr hat auch die Unklarheit über Innen- und Außenbau ein Ende. Angesichts dieses Tempels mit seiner einladenden, heitern Säulenhalle, dessen Inneres dem Volke zwar nicht unzugänglich, jedoch keineswegs für die Versammlung der Gemeinde bestimmt ist, wo vielmehr vor der Bildsäule des Gottes nur der Priester auf dem kleineren Altar die unblutigen Opfer verrichtet, während die großen Brandopfer außen vor dem Pronaos auf dem größern Altare vollzogen werden, stellt sich nun der einfache Satz fest: ein Außenbau ist der Tempel, der nicht sein Inneres so organisirt, daß darin die Bestimmung ausgedrückt ist, die Gemeinde zum Gottesdienst in sich aufzunehmen, sondern das Bild der Herrlichkeit des Gottes dem von außen herantretenden Menschen objectiv hinstellt. Das Hauptmoment der Organisation des Innern für jenen Zweck ist die Säule als das Mittel der Raumöffnung für die versammelte Menge; der griechische

Tempel kehrt sie nach außen. In Indien bestimmte uns die Anlegung der Pfeiler-Reihen in den Grottentempeln zu der Bezeichnung: Innenbau; war aber diese Bezeichnung schon darum wieder zweifelhaft, weil in diesem Innern selbst wieder ein Sanctuarium war, so schlug in den offenen Felsbauten mit einem Hofe, um welchen Pfeiler-Stellungen, in den Fels gehauen, liefen, der ganze Bau in einen die Gemeinde in das Außen verweisenden, also einen Außenbau um. In Aegypten bestimmte uns die Aufstellung und Anreihung der Säulenumstellten und Säulengetragenen Räume innerhalb einer Mauer zu der Bezeichnung eines zweifelhaften Außenbaus, denn in das Innere eingelassen blieb das Volk wieder außen, das Heiligthum selbst war ihm unzugänglich. Jetzt nun haben wir einen klaren Begriff, um die Bezeichnung Außenbau unzweifelhaft aufzunehmen. Dieser Außenbau ist aber nicht einseitig; der orientalische Bau hörte nicht auf, einseitig zu sein, weil er zwischen zwei Gegensätzen schwankte, vielmehr schwankte er gerade, weil er einseitig war; am griechischen dagegen bewährt sich, was §. 565 sagt, daß die entwickelte Kunst jene Gegensätze nicht abstract, sondern nur mit mäßigem Uebergewichte des einen oder andern Moments ausbildet; man weiß, woran man ist, und doch ist man durch keine Ausschließlichkeit gebannt. Denn das Innere ist, obwohl nicht für größere Versammlung bestimmt, doch nicht verschlossen, es ist zugänglich, die Herrlichkeit des lichten, nicht verborgenen Gottes darf jeder Reine sehen. Die Säulenhalle verkündigt nicht, lädt nicht ein, um zu täuschen, die Nuß ist nicht taub. Weil in der Objectivität des griechischen Geistes der Gott ganz Gestalt geworden ist, bedarf es neben der Bildsäule keines, in demselben Raume vorzunehmenden, weitläufigen, subjectiven Gottesdienstes; das Innere ist aber ausgebildet, ein würdiges, zum Schauen bestimmtes, reichgeschmücktes Gemach für den Gott, und die Vorhalle concentrirt noch einmal den Geist des Schauenden zur Sammlung, ehe er eintritt. Ein Rest orientalischer Verborgenheit stellt sich allerdings in dem Dunkel der Tempelzellen dar, die nur durch die offenen Metopen des altdorischen Baus oder auch durch Fenster an den Wänden (über beides vergl. Bötticher a. a. O. B. I, S. 160. Bd. II, S. 9) mangelhaftes Licht erhielten. Das schönere Götterbild fordert aber volles Licht und nun wird das Dach durchschnitten, eine Säulenreihe, auch eine zweite, die eine Galerie bildet, darüber umgibt diesen offenen innern Raum vor dem Götterbilde: hypäthrischer Tempel (in die doch wohl gegen L. Roß entschiedene Debatte darüber können wir nicht eintreten). Der Bau wird jedoch auch dadurch kein Innenbau; denn auch das so nach oben geöffnete Innere ist kein Raum für die andächtig versammelte Gemeinde; es ist ein inneres Aeußeres, ein wiederholtes Aeußeres wie in der Anlage des Wohnhauses, die durch

ihren Hofraum, das Peristyl, im Innern nur so zu sagen die Straße oder die Agora in sich hereinnimmt. Im eigentlichen Innenbau muß das Innere reich und weit entwickelt und zugleich bedeckt sein.

§. 584.

Der maaßvoll objective, im Realen befriedigte und doch von ethischem Schwung bewegte Geist spricht sich in dem Verhältniß der Länge-Richtung zur Höhe-Richtung so aus, daß das Ganze, vorherrschend von jener bestimmt und an der Erde hingelagert, zugleich schwungvoll emporstrebt, dieses Streben auf's Neue in der Länge-Richtung beruhigt, dann noch einmal kürzer wiederholt, hierauf abermals durch die wagrechte Linie theilt und endlich durch die geneigte abschließt. Das klar beschlossene Gleichgewicht von Kraft und Last, das dieser Gliederung zu Grunde liegt und sich als reine Entwicklung und Lösung des Contrasts darstellt, findet seinen vollen ästhetischen Ausdruck in der nun vollendeten Kunstgestalt der Säule und des Gebälks mit dem Dache. In diesem Organismus, sowie in der schönen Nothwendigkeit der Glieder und alles Ornaments, beurkundet sich die Phantasie des messenden Sehens als eine vom plastischen Geiste beherrschte (§. 439); diese Verwandtschaft ist aber keine verworrene Mischung, vielmehr sind der unterscheidenden Thätigkeit des letzteren die Stellen angewiesen, wo das Ganze seinen innern Reichthum naturgemäß am vollsten ansammelt: Giebelfeld, Metopen, Cella-Fries. Endlich überkleidet der malerische Sinn alle Flächen und Formen mit einer reichen Farben-Harmonie.

Der griechische Geist ist ethisch ohne Bruch mit der Natur (vergl. §. 349. 425. 438). So bleibt denn auch sein Bau fest an der mütterlichen Erde, fährt nicht ruhelos auf wie der eigensinnige, heftige Kraftbau der Assyrer. Er ist demgemäß länger, als hoch, aber es fehlt ihm nicht die feurige Energie des Emporstrebens, nur daß sie wieder von dem Geiste der Lagerung, der horizontalen Linie der Nothwendigkeit beruhigt wird, bis sie in der mittleren zwischen der senkrechten und wagrechten Linie, der zusammengeneigten schrägen ausathmet. Es ist dieß zunächst ein klarer Dreischlag, der aber zu einem Fünfschlage wird, wenn man die Theile mitzählt, in welche die auf das Emporstreben folgende, im Gebälke dargestellte Längerichtung sich unterscheidet: der erste Taktschlag ist das Aufstreben: die Säule; der Unterbau, von dem sie aufstrebt, stellt die Längerichtung, die das Ganze charakterisirt, noch nicht in der Selbständigkeit dar, um besonders gerechnet zu werden; der zweite der Architrav, der nun die Längerichtung wiederholend zugleich in der durchgreifenden Form eines ausdrücklichen, künstlerisch hervorgehobenen Moments

darstellt; der dritte die Triglyphe, als Stütze des Kranzgesimses die aufsteigende Richtung kurz wiederholend; der vierte das vorspringende Kranzgesimse, deckend, schützend vor dem Regen, Dachsparrentragend, noch einmal horizontal durchschneidend; der fünfte der Abschluß der Bewegung im Dache. Diesen Formen liegt nun structiv das reinste Gleichgewicht von Kraft und Last zu Grunde; hier haben wir jene Ueberwindung der Schwere innerhalb ihrer selbst (§. 557) in der ersten, einfachen Form ihrer Vollkommenheit: es ist noch nicht ein Hinübergreifen von Kraft und Last ineinander, sondern ein voller Gegenschlag, der aber durch die volle Befriedigung der Gegensätze mit voller Ruhe endet. Am strengsten stellt sich dieß im altdorischen Bau dar, wo alle Last auf die Säulen-Axen zurückgeworfen wird, indem über dem Kapitelle der Stoß des freischwebend tragenden Architravs, auf diesem nach hinten die Stirn des ebenfalls schwebenden, die Deckplatten tragenden Deckenbalkens, nach vornen die Triglyphe aufliegt, die das Kranz- (Trauf-) Gesimse und mit ihm das Dach trägt. Ein Theil dieser rein beschlossenen Wechselwirkung löst sich durch die spätere Aufstellung einer weiteren Triglyphe auf dem zwischen den Säulen übergespannten Theile des Architravs, noch bestimmter im jonischen Bau wieder auf. Diese reine Abrechnung zwischen den fungirenden Massentheilen, diese klare Lösung von Contrasten liegt nun bereits in der Kernform, aber schon in ihrer allgemeinen Hervorhebung mußte die decorative Charakteristik derselben mitberührt werden. Die letztere, wie sie in den Formen der Säule, des Gebälks mit seinen drei Theilen: Architrav, Fries, Traufgesims, des Dachs entwickelt ist, muß jedoch auch ausdrücklich gewürdigt werden. Hiefür können wir uns aber auf §. 572 berufen, wo das Wesentliche schon vorgebracht ist, auch kommen wir im Folgenden noch einmal darauf zurück; daher hier nur einige Bemerkungen. An Fuß, Schaft, Capitell der Säule sind die unpassenden Formen, die in Aegypten neben den der organischen Kunstgestalt nahen noch auftreten, beseitigt und jene einfachen, eben in §. 572 aufgeführten Bildungen und Glieder entwickelt. Auch das vorlaufende Mauerende der Vor- und Hinterhalle ist im Antentempel mit säulenähnlichen Motiven zum Pfeiler ausgebildet. Die Platte (Plinthus), niedriger gebildet, ragt jetzt über das Kapitell hervor und stellt dadurch nicht nur eine klare Vorankündigung der wiedereintretenden Längerichtung dar, macht jener fatalen Lücke, die der ägyptische Bau an dieser Stelle zeigt, ein Ende, sondern gibt auch der Ausbildung des Frieses Raum, indem der Deckenbalken nicht mehr in gleicher Höhe mit dem Architrav auf dem Plinthus aufliegt, sondern auf dem ersteren. Die Frage über die Herkunft aus dem Holzbau, die an dieser Stelle aufzunehmen wäre, überlassen wir der Kunstgeschichte und gestehen nur, daß die dagegen vorgebrachten Gründe

uns nicht völlig überzeugen. Der Würde des Steinbaus verschlägt ohnedieß die freie Beibehaltung einer solchen Reminiscenz als künstlerischen Motivs ebensowenig, als die Aufnahme von Motiven eines Prachtzeltes, wie man sie an andern Theilen der Gliederung nachzuweisen sucht. Die Triglyphe, die Stütze des Kranzgesimses, ist als kurze Wiederholung des aufstrebend Tragenden in der Säule mit jenen dem Pflanzenstengel entnommenen Schlitzen gefurcht. Das Kranzgesimse namentlich führt uns auf die eigentlichen Glieder, die wir ebenfalls aus §. 572 kennen. Der ägyptische Styl hat ihre wuchernde Ueberfülle eingeschränkt, aber bis zur Armuth. Im griechischen Bau ist die Armuth wieder zu wohl gemessener Fülle entwickelt und jedes einzelne Glied hat innere Nothwendigkeit; es symbolisirt frei, aber mit der bezeichnendsten Form, die denkbar ist, die structive Function. So umsäumen reich und doch sparsam die Glieder alle Theilungen des Gebäudes, lassen nichts nackt und stoffartig. Statt weiteren Eingehens heben wir nur hervor, daß die Welle jetzt nicht mehr als kelchförmiges Kapitell, sondern, den Druck des lastenden Dachs zu charakterisiren, namentlich am Traufgesimse auftritt und daß die senkrecht einfassenden Rundstäbe verschwunden sind, weil die äußersten Enden des Baus nicht einer letzten Zierde bedürftige Mauern, sondern Säulen sind. Die Glieder nun blühen durch gewisse eingeritzte und bemalte oder wirklich geschnitzte Formen, die zum Theil ihr ursprüngliches Motiv darstellen, zum Theil sich nur als entsprechendster Anklang nachträglich anlegen (vergl. §. 572 Anm.), in das Ornament hinüber: es sind Blumen, Blätter, Zeichnungen von Gewirktem, Geflochtenem u. dgl. Um den organischen Schönheitssinn der Griechen ins Licht zu setzen, fügen wir zu den Bemerkungen jenes §. nur noch hinzu, wie naturgemäß der Abakus des Kranz- und Giebel-Gesimses mit dem Ornamente der Wasserwoge, die Kymatien mit Blumen (Anthemien) und überfallenden Blättern, die horizontalen Platten und Bänder mit Mäander-Tänien (kopfschmuck-artigen Wirkereien), Perlenschnüren, an ihrer Unterseite mit starken geflochtenen Gurtbändern verziert sind. In diesen Ornamenten findet denn Bötticher die künstlerische Reminiscenz der Zeltdecke; Sempers Erklärung aller Ornamentirung der Verschlüsse aus der ursprünglichen Kunst der Mattenflechter und Teppichwirker ist schon zu §. 573 angeführt. Die innere Decke soll durch den Schmuck eines Sternes auf den einzelnen Deckplatten an das Himmelsgewölbe erinnern: der ideale Raum wiederholt in sich auch das Bild des Himmels im natürlichen. Das Dach zieren die aufgeschlagenen, Blumen darstellenden Stirn- und Firstziegel, die wasserausspeienden Löwenköpfe, den Giebel die Akroterien (große Blumen, Greife u. dgl.), welche das letzte Ausathmen der Höhe-Richtung versinnlichen. Die Löwenköpfe gehören als thierische Formen schon in das Feld der eigentlichen Plastik.

Diese hat sich in Indien, in Persien (Säulenkapitelle), in Aegypten (Pfeilerstatuen wie in Indien, Uebersäung der Wände mit Reliefs, Maskenkapitelle) mit der Baukunst unreif vermischt. Sieht man nun den griechischen Bau an, so bestätigt sich zunächst an seinem Charakter im Ganzen, daß die griechische Phantasie eine auf das tastende Sehen (Plastik) gestellte war. Der plastische Geist macht sich hier innerhalb des messenden (bauenden) in dem reinen Organismus des Ganzen geltend; es ist gegliedert, aber ruhig gegliedert ohne perspectivische Gruppenwirkungen, ohne malerische, subjective Bewegtheit. Fernher und leise klingt das Bild des organischen Leibes an (vergl. §. 558). Ebendeßwegen aber, weil das Plastische als bloßer Geist, nicht in seiner eigentlichen Thätigkeit in das Architektonische ruhig eingeströmt ist, vermischt es jene nicht mehr in verworrener Weise mit diesem. Karyatiden, Telamonen sind selten und treten als bewußtes, freies Spiel in herrlicher Behandlung auf. Die Plastik zieht sich von Kapitellen, Wänden zurück und findet ihren gesonderten, begrenzten Ansammlungspunct in den Verschlußtafeln der früheren Oeffnungen zwischen den Triglyphen, den Metopen, am Friese der Cella und den Giebelfeldern, diesen würdevollen Stirnen des Dachbaus, deren Ehre dem Tempel und dem Hause der gefeiertsten Sterblichen vorbehalten war. — Von dem Alles überziehenden Farbenschmuck ist zu §. 573 die Rede gewesen.

§. 585.

Der griechische Baustyl entwickelt sich geschichtlich (vergl. §. 531) zunächst in zwei Hauptformen, die aber auch gleichzeitig fortbestehen: der streng gebundenen, männlich starken dorischen und der weiblich weicheren jonischen, die das Einzelne zu selbständigerer Freiheit entläßt und feiner durchbildet. Der spätere, reiche Styl erzeugt aus einer Verbindung dieser Formen eine dritte, die er mit einem an Aegypten erinnernden Zusatze von Pracht umgibt: die korinthische.

Zu den drei Hauptstadien, die nach §. 531 aller Styl in seinen Entwicklungsstufen durchläuft, verhalten sich die Baustyle so, daß die beiden dort zuerst aufgestellten: strenger, harter und hoher oder erhaben schöner Styl in der Baukunst noch das Dorische in sich begreift, das sich in eine härtere Form, die altdorische (mit den stämmigeren Säulen u. s. w.), und in die gemilderte der perikleischen Zeit unterscheidet; was in §. 531 einfach schön, reizend, rührend heißt, gilt vom jonischen, und das zuletzt genannte, dort als ein Uebergang der letzteren Stylform bezeichnete Stadium der Prachtliebe u. s. w. gilt, nur nicht in dem schon bestimmt

tadelnden Sinne, vom korinthischen Styl. In der ohne Platte und Fuß aus dem Stylobat sich erhebenden, enger gestellten, stärkeren, niedrigeren, mit breiteren, nur einen dünnen Grad übrig lassenden Cannelen gefurchten Säule mit dem Wulst und dem starken Abakus (Plinthus, Platte), in dem streng gebundenen, obwohl später verlassenen Verhältniß der Triglyphe zur Säulen-Axe, zum Deckbalken, zum Traufgesimse zeigt sich der substantielle, den Einzelnen streng an das Ganze bindende, in altgediegener Sitte unbeweglich verharrende, männlich starke dorische Geist. Die jonische Säule dagegen spricht schon durch ihre Stellung auf einer besondern Platte und den über ihr herausquellenden, sich wieder einziehenden und wieder ausquellenden Fuß (die schönere, attische Basis) aus, daß die tragende, Raumöffnende Stütze, entsprechend dem leichteren, beweglich fortschreitenden, demokratischen jonischen Geist, mehr Individuum für sich ist. Eben dieser Sinn liegt in der weiteren Säulenstellung, dem höheren, schlankeren, weniger geschwellten und verjüngten, zwischen seinen tieferen und schmäleren Cannelen einen Steg aussparenden, also dem Körper mehr Raum lassenden und ihn daneben schärfer anspannenden Schafte. Das Kapitell zeigt die feinere, reichere Durchbildung im Perlenstabe, der an die Stelle der Ringe tritt, und zugleich die freie Entlassung, vollere Verwirklichung des Einzelnen in der plastischen Ausschnitzung der überfallenden Blätter an dem zarteren Echinus (Wulst), die dem derberen dorischen nur aufgemalt sind. Was nun die vielgedeuteten Voluten betrifft, so besteht für uns kein Zweifel, daß sie unter jene Motive gehören, welche die Griechen vom Morgenland entlehnt und mit ihrem edlen organischen Sinn umgebildet haben. Die Ammoniten waren in Aegypten und sind noch jetzt in Indien Gegenstände hoher Heilighaltung; diese versteinerten Zeugen einer untergegangenen Thierwelt erschienen eben, weil die entsprechende Form sich nicht mehr fand und man von der Bildungsgeschichte des Planeten mit ihren früheren Thiergeschlechtern nichts wußte, als ein Wunderbares, Göttliches; sie wurden wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem Widderhorn als Lebensspur eines widderhäuptigen Gottes angesehen; das heilige Symbol eignete sich um seiner schönen Windung willen zum Ornament und so sehen wir es in verschiedenen Stellungen an den Säulen auf einem assyrischen Relief und an persischen Säulen. Die griechische Behandlung dieses Motivs nun läßt sich ungesucht mit dem allgemeinen Motive der runden Glieder zusammenfassen: der Ursprung, die symbolische Bedeutung wurde vergessen, in freier architektonischer Umbildung wurde die Schneckenwindung einfach wie eine verstärkte Wirkung der, einen als ursprünglich weich fingirten Stoff seitlich herauspressenden Last dargestellt und die vier Windungen an den Nebenseiten in den sogenannten Polstern in anmuthigem Spiele zusammengefaßt. Es ist eigentlich die aufgelegte Platte

(vgl. Hettner Vorsch. d. bild. Kunst d. Alten S. 75 ff.), welche auf den Seiten stark ausladend, da sie an dem dünneren Schafte keinen Stützpunct hat, in dieser Weise der Umbildung eines orientalischen Motivs so behandelt wird, daß sie vom Drucke des Architravs nicht blos eine Ausschwellung zu erleiden, sondern sich schneckenförmig in sich einzurollen genöthigt scheint; schlank aufgeschossen fährt die dünn gedeckte Säule bei dichtem Zusammenstoße gleichsam zurück und windet sich an den Seiten in sich selbst ein. Die noch vorhandene Platte, die dennoch als Vermittlung mit dem Balken nicht fehlen darf, erscheint nun als ein abgeblättertes Stück dieses Körpers um so viel schmäler und daher widerstandsloser, so daß ihr die Last im Profil noch eine Wellenform ausdrückt. Diese Wirkungen muß das Gebälke ausüben, obwohl es der schlankeren Stützenform entsprechend nothwendig leichter ist, als das dorische. Der Hauptbalken (Architrav) theilt sich in drei Platten oder Streifen, die Triglyphen fallen mit jenem gebundenen dorischen Verhältniß weg, der glatte Fries wird durch Ornament, Bildwerk geschmückt, das mehrfach abgestufte, leichter gehaltene Kranzgesimse beginnt von unten mit den (persischen?) Zahnschnitten. — Der reiche korinthische Styl nun erscheint in Base, Schaft, Weite der Säulenstellung, Gebälke (nur statt der Zahnschnitte Kragsteine, mutuli) dem jonischen gleich; das Kapitell aber ist offenbar zunächst ein Rückgang von der dorischen Umbildung des ägyptischen Kelchkapitells in einen Wulst zu der ursprünglichen ägyptischen Form. Dieses Kapitell war in Aegypten gewöhnlich ein weit ausladender, oft aber auch überhöhter schlanker, an die Palme erinnernder Krater; zur letzteren Form kehrt der korinthische Styl zurück, umlegt aber den Krater statt mit palmenartigen, mit Akanthusblättern, die im Geiste der Durchbildung des Einzelnen, welche statt des blos Aufgemalten nun ein noch volleres körperliches Heraustreten verlangt, als schon der jonische Styl, plastisch profilirt sind, und läßt unter der wieder etwas stärkeren, an den vier Ecken ausgebogenen Platte vier Rollen heraustreten, welche zwischen den jonischen (nun polsterlosen) Voluten und Pflanzenranken ungewiß spielend in der Mitte schweben. Das Prachtvollere wendet sich zu orientalischem Glanze zurück. Sehr interessant stellt sich nun eine doppelte Spur orientalischen Einflusses heraus: die jonische Säule weist nach Assyrien und Persien, die dorische ist rein griechische Umgestaltung des ägyptischen Wellen-Capitells, die korinthische erscheint als bestimmtere Aufnahme einer ägyptischen Form.

3. Die römische Baukunst.

§. 586.

1. **Die römische Baukunst nimmt gemäß dem Geiste der Nation (vergl. §. 442 ff.) von den Griechen den reichen korinthischen Styl auf, erhöht im Sinne des Colossalen und Pompösen seine Verhältnisse und steigert seine Pracht.**
2. **Eigen ist ihr und bezeichnet ebensosehr die umspannende Macht des erobernden Volks, als seinen praktischen Charakter, die Wölbung: ein fruchtbares Prinzip, das auch nach verschiedenen Seiten, insbesondere als kuppelbedeckter Rundbau (vergl. §. 565), ausgebildet wird, ohne daß doch die wahren Ergebnisse desselben zur Entwicklung gelangen; vielmehr wird die Wölbung unorganisch mit den**
3. **griechischen Formen zusammengestellt. Der praktische Beruf äußert sich zugleich durch reiche und großartige Schöpfungen im Gebiete der Einzelzwecke des persönlichen und öffentlichen Lebens (vergl. §. 575. 576).**

1. Wir übergehen den etrurisch-römischen Architravbau mit der sogenannten toscanischen Säule und führen den zur Kaiserzeit aus Griechenland aufgenommenen korinthischen Styl als das eine Moment der römischen Baukunst auf. Neigte dieser Styl an sich schon zu orientalischer Pracht, so liegt nun in der römischen Richtung auf das Colossale und Pompöse ursprünglich auch etwas an den Orient Gemahnendes, das eben darum jene Ausbildungsstufe des Griechischen sich vor allen andern aneignete. Die römische Prachtliebe ist aber mit dem schon an sich Prächtigen dieses Styls nicht zufrieden; das korinthische Kapitell erhält zu den Akanthusblättern die jonischen Voluten in ihrer ganzen Größe, ja Adler- und Genien-Gestalten treten aus jenen hervor, der Stamm bedeckt sich mit Ornament oder bleibt mit Abwerfung der Cannelen ganz glatt, um Granit und farbigen Marmor in seinem Glanze zu zeigen. Die Verhältnisse werden namentlich in der Höherichtung in's Colossale getrieben, so daß zwischen der Höhe der Säule und der Tiefe der Halle, der Länge der Architrave in den Zwischenweiten ein Widerspruch entsteht, da die Marmorblöcke in solcher Größe nicht beizuschaffen waren, um Ueberspannungen von entsprechender Breite und Länge auszuführen. Die weitere Häufung der Formen zeigt sich erst in der Verbindung des griechischen Styls mit dem Gewölbe.

2. Die Kunst, durch Fügung von Steinen, die im Keilschnitte bearbeitet sind, zu wölben, tritt in vereinzelten Erscheinungen schon im Orient hervor, selbst die Griechen scheinen von den entfernteren Ansätzen

in cyklopischen Thoren und dann in den runden Tholen, nach gewissen Spuren zu schließen, bis zur eigentlichen Wölbung vorgedrungen zu sein, ihre Erfinder aber sind diejenigen zu nennen, welche den unendlichen Vortheil, den diese Kunst gewährt, zuerst verstanden, benützt und sie demgemäß im Großen und bleibend angewandt haben; dieß sind die Etrusker und von ihnen haben sie die Römer. Jener Vortheil besteht, wie schon zu §. 562 gesagt ist, in der Freiheit von der zufälligen Vorfindung und Brechung des Materials und daraus folgt sogleich der entscheidende Einfluß, den diese Kunst auf die Bildung der Decke (vergl. 562, 1. 563), hiemit auf die Linienverbindungen (vergl. §. 564), den Contrast und die Art seiner Lösung (vergl. 568. 569) haben muß. Durch die sich selbst tragende Spannung des Gewölbes kann nämlich ohne Nachhilfe einer Zwischenstütze eine Breite und Länge überdeckt werden, so groß sie immer der praktische und ästhetische Bauzweck fordern mag; es kommt nur darauf an, dem Gewölbe ein Auflager zu geben, das dem senkrechten Drucke desselben und der neuen nun eintretenden Wirkung der Last, dem Seitenschube, widersteht. Nimmt man aber die Zwischenstütze hinzu und organisirt mehrere Gewölbe nebeneinander, so vermag man jeden Raum zu überspannen, ohne doch die Bögen in's Uebergroße zu steigern; ein neues Gliederungsgesetz, eine Quelle von Schönheiten in allen Momenten der Composition ist gewonnen; die Freiheit in der Ueberspannung beliebig großer Räume ist zugleich Freiheit in der Form des Grundplans; Rundbau, Viereck, Verbindung von Vierecken zur Gestalt des Kreuzes, Verbindung von Rund- und Viereck-Bau: jedes Schema kann durch dieses Mittel überdeckt werden und die technische Möglichkeit wird eben zum Motive reicher neuer Schönheits-Entwicklung. Die Römer haben nun die Wölbung in verschiedenen Formen ausgebildet: als einfachen Arkadenbogen, als Tonnengewölbe für sich und in Verbindung mit diesem, als Nische (eine zur reicheren Decoration der Wand bei ihnen sehr beliebte Form), als Rotunde mit Kuppel, als Kreuzgewölbe, d. h. als Durcheinanderschiebung oder Kreuzung zweier Tonnengewölbe. Sie haben sogar bereits die stetig wirkende Last eines Kuppel-Gewölbes dadurch zu theilen gewußt, daß sie es in Gurtbögen gliederten, zwischen denen die übrige Füllung nun aus einem leichten Verschluß bestehen konnte (so Minerva Medica vergl. Leibnitz D. struct. Element in d. Archit. S. 41); nur treten freilich die Gurtbögen nicht als Glieder hervor, sondern bleiben versteckt und dadurch ein Schritt von der größten Wichtigkeit, den wir bei der christlichen Baukunst wieder aufzufassen haben, unentwickelt. Vergleichen wir nun unter diesen verschiedenen Gewölbformen den kuppelbedeckten Rundbau mit dem Kreuzgewölbe, so erscheint er, so imposant er auch, namentlich im Pantheon, auftritt, doch neben diesem, in welchem ein an sich schon

zum Ausdrucke der Mannigfaltigkeit getheiltes Rundes mit dem Viereck sich verbindet, einförmig, als unterschiedslose Einheit, und bewährt sich also, was schon zu §. 565 von ihm gesagt ist. Es erscheint hiemit wieder eine einseitige Richtung, welche in der weiteren Geschichte sich mit ihren Gegensätzen versöhnen soll; eine Einseitigkeit, die dießmal allerdings nicht in einer unreifen, sondern einer reifen Kunst auftritt, dafür aber auch selbst in dieser vereinzelt (außer dem Pantheon in Vesta-Tempeln) und in andern Formen vermittelt (eben im Kreuzgewölbe und in jener Gurtbogen-Kuppel), nur noch nicht in wahrhaft concreter Durchbildung, noch nicht so, daß die vermitteltere Form weiterhin angewandt wird und sich als Styl festsetzt. Da nun aber bei den Römern die Gliederung des Runden noch nicht wahrhaft entwickelt ist, so dürfen wir gerade in der einfachen kuppelbedeckten Rotunde ein treues Bild der weltgeschichtlichen Bedeutung dieses Volks suchen, den Ausdruck der übergreifenden Weltmacht, die sich mit demselben Geiste der Klugheit und Kraft über die Völker herspannt, mit welchem sie in der technischen Praxis ein so wichtiges Gesetz entdeckt. Wir haben dieß schon zu §. 557, 2. beispielsweise angedeutet; zu dem, was zu §. 564, 2. über die runde Linie gesagt ist, verhält sich diese Auffassung ungesucht als nähere, geschichtliche Anwendung. Es fehlt aber dem römischen Gewölbebau noch an einem andern wesentlichen Momente. Die freistehende Stütze nämlich erhält in ihrer Verbindung mit dem Gewölbe eine neue Aufgabe; sie soll nicht nur dem senkrechten Drucke, sondern auch dem Seitenschube widerstreben. Diese neue Function fordert statt der Säule den Pfeiler. Der Pfeiler aber soll diese structive Leistung in einer neuen Kunstform aussprechen und es leuchtet ein, daß eine neue, schöne Form der Vermittlung entstehen wird, wenn diese gegliederte Gestalt des Pfeilers sich zugleich mit der concreten Durchgliederung des Gewölbs, deren Rudiment in jenen Gurtbögen auftritt, verbindet. Auf diesem Puncte aber versagt den Römern die Erfindungskraft. Sie wissen den Pfeiler nicht zu gliedern; wo sie das Gewölbe nicht auf die Wand setzen, belassen sie ihn als rohes Mauerstück und da irgend eine Kunstform doch hinzutreten soll, so stellen sie die ganze Säule, als mittragend an den Pfeilern im Kreuzgewölbe, als ganz unthätig vor den Arkadenbogen. Hier tritt denn über ganzen oder Halbsäulen zugleich ein Gebälke oberhalb des Bogens hervor und so verbindet sich der Architrav- und Säulenbau als reine, nicht fungirende Blend-Architektur mit dem Gewölbebau; die wirkliche Form bleibt noch, die Kunstform ist bloßer Schein, man „schämt sich" der ersteren (Hübsch a. a. O. S. 48). Das Organische, das sich entwickeln soll, wird allerdings eine Verbindung von Säule und Pfeiler sein, aber keine äußerliche, todte, sondern eine innige, bewegte, lebendige. Die unorganische Vermischung von zwei grundverschiedenen Stylen tritt

nun aber auch im Großen auf, indem Tempel, die mit einem Tonnengewölbe überdeckt sind, horizontal abgeglichen und mit einer Säulenhalle ganz im griechischen Style umgeben werden, indem ferner vor die Rotunde ein Säulen-Porticus mit Gebälk und Giebel tritt.

3. Die ungemeine Fruchtbarkeit und Großartigkeit der Römer in nicht religiösen Bauten ist schon in der Aufführung der Zweige §. 575. 576 mehrfach angedeutet. Wir weisen noch einmal besonders auf die Wasserleitungen, Brücken, Befestigungen, Lager, Triumphbögen, Grabdenkmale, Amphitheater (Colosseum) hin. Unter den öffentlichen Bauten für bestimmte politische Thätigkeiten ist von besonderer Wichtigkeit die Basilika, die wir sofort in neuem Zusammenhang aufzunehmen haben. Durch das Kaiserthum tritt als umfassender Prachtbau der Palast wieder in seine Bedeutung. Die Privatwohnungen werden reicher, die Nothwendigkeit treibt zugleich in die Höhe: der mehrstöckige Bau, der für die moderne Zeit sich wieder festsetzen mußte, wird eingeführt. Auch in der ungemeinen Solidität ihres Baues, in der Tüchtigkeit und Nettigkeit der Fügung zeigt sich der praktische Charakter der Römer.

β. Die Baukunst des Mittelalters.

1. Vorstufe.

§. 587.

Die romantische Phantasie des Mittelalters (§. 447 — 458) ergreift in ihrem noch an das objective Ideal des Alterthums anknüpfenden Beginne (vergl. §. 460) zunächst, namentlich im weströmischen Reiche, für den christlichen Gottesdienst den einzigen Innenbau, den die classische Baukunst darbot, die Basilika: einen Langbau mit innerer Säulenstellung, der zugleich durch die Erhöhung und besondere Deckung der Mittelhalle ein Streben zu gegliederter Höherichtung andeutet. In diese zu Grund gelegte Form wird durch das Verhältniß der Säulenhalle zur Apsis und die Art der innern Verzierung die perspectivische Wirkung, durch den Zutritt des Querschiffs die reichere Symmetrie eingeführt. Die runde Linie verbindet sich nur erst in untergeordneter Weise mit der geraden. Der angefügte Vorhof wird wieder aufgegeben und weicht der bloßen Vorhalle, welche zunächst allein die Einseitigkeit eines bloßen Innenbaus ergänzt.

Die dem Geist aufgegangene innere Unendlichkeit fordert für den Gott, der nun in dem engeren Sinn offenbar ist, daß er als inneres

Leben dem Bewußtsein inwohnt, einen Tempel, in welchem die Gemeinde sich versammelt, in deren Andacht eben der Gott gegenwärtig ist. Wie nun die Kunst-Anfänge dieser Phantasie überall an die Formen der antiken Kunst anknüpfen, so auch hier. Daß das eigene Bedürfniß des neuen Gottesdienstes die Form, von welcher nun zu sprechen ist, auch ohne Vorbild erzeugen konnte (vergl. Zestermann d. antiken und die christl. Basiliken), unterliegt keinem Zweifel, aber wenn einmal in der heidnisch-römischen Basilika die Grundform für die christliche so klar vorliegt, ist auch kein Grund da, die Annahme eines wirklichen Ausgangs dieser von jener zu verwerfen. Die antike Basilika war von dem Bedürfniß erzeugt, einen bedeckten Raum für Handel, Börse, Lustwandeln und später zugleich für Rechtspflege zu besitzen. Wir kennen die vielen Hallen, Stoen, Porticus der Alten (§. 575). Persien hatte säulengetragene Säle in seinen Königspalästen, der ägyptische Tempel sein vielsäuliges Vorhaus. Diese Form eines gegliederten Innenbaus war vom Occidente vergessen; jenes Bedürfniß sollte sie in bestimmterer Gestalt neu erzeugen und so führte es denn auf den Gedanken, vier Hallen, zu einem länglichen Viereck zusammengeschlossen, oben zu decken. Man hatte nun einen doppelten innern Raum: den breiteren in der Mitte der an den vier Seiten ganz umlaufenden Säulenreihe und den Umgang um dieselbe, der sich namentlich zu Buden, Läden, überhaupt Handelsgeschäften darbot. Dieser hatte gewöhnlich zwei Stockwerke, das obere namentlich für Solche, die lustwandeln oder den Gerichtsverhandlungen im Mittelraume zuhören wollten. Ein rings abfallendes Dach deckte diesen Umgang. Nun aber konnte nicht dasselbe Dach den Mittelraum decken, denn diesem verschafften die Fenster, welche den umlaufenden Porticus erhellten, nicht hinreichendes Licht. Daher mußte derselbe mit einer neuen, Licht einlassenden Erhöhung, die nun ihr eigenes Dach erhielt, über dieses Dach aufsteigen. Nimmt man mit Zestermann an, daß es gar keine gewölbten Basiliken gab, was aber unwahrscheinlich ist, so bleiben nur die zwei Formen übrig: entweder erhob sich über dem Gebälke der ersten Säulenreihe, die den Mittelraum und die umlaufende Halle trennte, eine zweite für das zweite Stockwerk dieser Halle, die das Dach dieses Seitenraums trug, und zugleich eine dritte Stellung von Säulen, Pilastern oder nur eine Mauer als Umfassung des erhöhten Mittelschiffs, worüber dann das Dach desselben sich legte; oder aber es stiegen sehr hohe Säulen von unten bis unter dieses letztere Dach, an welche sich als Träger für das untere Stockwerk und das Dach der Seitenhalle niedrigere Pilaster anlegten. Das Licht für den Mittelraum fiel bei der zweiten Form durch die Zwischenweiten dieser hohen Säulen, bei der ersten durch die Zwischenweiten jener dritten Säulen- oder Pilaster-Reihe oder, wenn es eine Mauer war, durch Fenster. Wir haben also

außer der neuen Form eines Innenbaus auch ein Streben in die Höhe und zwar in der gegliederten Weise eines Aufsteigens in zwei Absätzen von verschiedener Breite, deren jeder seine eigene Bedachung hat. In der christlichen Basilika nun sehen wir diesen Bau auf folgenden Puncten weiter entwickelt. Die Säulen, in zwei oder vier Reihen ein breiteres Mittelschiff von zwei oder vier Seitenschiffen abgrenzend, laufen nicht mehr im Viereck um, sondern gehen der Länge nach ganz durch und führen den Blick nach dem Altar hin, der am Ende des Mittelschiffs (Hauptschiffs) steht. Nun ist die Frage, ob schon der römischen Basilika für den Sitz des Richters an ihrem Ende eine halbkreisrunde Nische, die Apsis, concha, tribunal (im christlichen Sprachgebrauch: Tribuna) angebaut war; dieser Theil erhält jedenfalls in der christlichen Basilika als Sitz für die Kleriker, vor welchem der Altar steht, eine so bestimmte neue Bedeutung, daß wir uns bei der Erörterung jener Frage hier nicht aufzuhalten haben; denn dahin, nach diesem geheiligten Raume (Sanctuarium), wo der Altar steht und hinter ihm im Halbkreise die Verwalter des göttlichen Geheimnisses sitzen, ist jetzt perspectivisch der Blick gelenkt: das Schiff erscheint als „die geöffnete Bahn zum Tische des Herrn" (Schnaase a. a. O. B. III, S. 144); es ist dieß bereits ein Empfindungszug, der, dem Alterthum fremd, nun in die Baukunst eintritt und ihr einen malerischen Charakter gibt (vergl. §. 458). Eine später aufgegebene Anordnung, das Hereinrücken des Raums für die Kleriker in das Hauptschiff durch das mit Schranken umschlossene Presbyterium, fassen wir hier nicht näher in's Auge; in der ausgebildeten Form gehört das ganze Schiff der Gemeinde. Das größere Raumbedürfniß war es zunächst, was dem oblongen Raume das Querschiff anfügte, das nun mit zwei Armen über das Langschiff hervorzutreten begann und zwar nicht, wie man meint, die Form des lateinischen Kreuzes mit Absicht nachbildete, wohl aber jene reichere Form der Symmetrie (§. 570) einführte, worin die Längsrichtung in eine Bewegung nach zwei Seiten sich verästet. Die durchlaufende Mauer des Querschiffs, in dessen Mitte nun der Altar stand und das wie ein eigenes Haus für ihn erschien, mußte sich nach dem Langhaus hin öffnen und nach dem Mittelschiff desselben geschah dieß durch einen hohen Bogen, dem sogenannten Triumphbogen. Die Säulen der Schiffe trugen die höhere Mauer des Mittelschiffs anfangs als geradlinig (architravisch) übergelegte Last, dann aber mittelst Arkadenbögen. In diesen, sowie im Triumphbogen, in der Tribune und den Fenstern haben wir vorerst den einzigen Eintritt der runden Linie als Halbkreis, denn die Deckung war ursprünglich flach und casettirt, nachher sprach ein offener Dachstuhl den primitiven Charakter dieses urchristlichen Tempels aus. Jene Arkadenbögen aber verstärkten durch ihre Bewegung von Säule zu Säule den hinleitenden, einladenden per-

spectivischen Eindruck. Dazu trat der Schmuck. Dieses Ganze nämlich mit seinen antiken Säulen, plastisch unverzierten Flächen, in Beziehung auf die Kunstform (im engeren Sinn) außer den Reminiscenzen und wirklichen Bruchstücken, die es vom classischen Bau herübernimmt, einfach bis zum Rohen, umgibt sich doch mit malerischer Zierde: buntem Marmor, Mosaikfußböden und Mosaikbildern, Goldgrund. Die Gegenstände der Bilder nun vollenden den perspectivisch hinleitenden Charakter, denn an der Mauerfläche über den Säulen liebt man Scenen, welche die Kämpfe der ersten Kirche und ihre Vorbereitung im Alten Testament darstellen, am Triumphbogen die mystischen Allegorien des Evangeliums, der durch Gottes Wort erquickten Seele, Christus als Lamm u. dgl., während die Altarnische die wirkliche menschliche Gestalt des Erlösers in riesigen Verhältnissen darstellt: also ein Weg vom Kampfe zur Herrlichkeit, von der Geschichte durch das Sinnbild zum leibhaftigen Ideal. — Was die Gliederung der Höherichtung betrifft, so ist ein Fortschritt über die römische Basilika im Aeußern dann erwiesen, wenn diese zwei Walmendächer hatte, denn das Giebeldach der christlichen ist Façade-bildend und überhaupt eine belebtere Organisation. Im Uebrigen verkündet dieser Innenbau seine Bedeutung nach außen architektonisch nur durch die Vorhalle am Eingang, zu welcher der frühere säulenumstellte Vorhof (Atrium) mit dem Brunnen (cantharus) einschmolz, nachdem die Aufgabe verschwunden war, eine Menge von Katechumenen, Büßenden, Profanen vom Heiligthum abzusondern. Dieser Vorhof, der selbst wieder eine Vorhalle hatte, war wirklich etwas Aegyptisirendes. — Noch ist die Anlage von Krypten unter der Tribune zu erwähnen als merkwürdiger Beitrag zur Erweisung jenes mehrbesprochenen Zusammenhangs zwischen Grab und Tempel, denn sie sind Stätten für die Gebeine der Heiligen und aus den Katakomben hervorgegangen. Hier war Wölbung nöthig, hier pflanzt sich als unterirdischer Keim das Kreuzgewölbe fort, um seiner Zeit am Tageslichte seine neue Entwicklung zu feiern.

§. 588.

1. **Von der andern Seite strebt der jetzt im byzantinischen Reich herrschende runde Kuppelbau, der zugleich eine stärkere Höherichtung ausspricht, in verschiedenen Formen nach Tilgung seiner Einseitigkeit durch reichere Gliederung, Verbindung mit dem Viereck und mit der Längerichtung, wobei er mit der Kuppel das Tonnen- und Kreuzgewölbe vereinigt; aber seine centrale Natur geräth dabei in Widerspruch mit dem neuen Einheitspuncte des christlichen Gottesdienstes, welcher das Perspectivische (§. 587) bedingt. Diesen**
2. **Styl nehmen die Muhamedaner (vergl. §. 461) auf und bilden ihn zu**

einem einseitigen Innenbau aus, in welchem die unentschiedene Grundform von einer phantasievollen Ornamentik zelt- und teppichartig überkleidet wird, welche selbst das structiv Dienende in ein Decoratives verwandelt und die Flächen mit jenem Arabeskenspiele schmückt, in dessen bunten Verschlingungen ein dem Krystalle verwandtes Gesetz der Wiederkehr gegen einen Mittelpunct herrscht, das in der Folge bedeutenden Einfluß auf die Kunst des Abendlands gewinnt.

1. Jener reine Rundbau, namentlich im Pantheon dargestellt (§. 586), einseitig und daher in der reifen Kunst sehr vereinzelt (vergl. §. 565), enthält doch einen Keim, den die romantische Phantasie ergreifen und ausbilden wird: das Runde stellt, wie wir gesehen, in tieferer Vermittlung mit dem Geraden und Eckigen eine subjective Bewegung dar, welche der Innerlichkeit dieses subjectiv bestimmten Bewußtseins zusagen muß. Haben wir dagegen dem Rundbau mit Kuppel, dem diese Vermittlung abgeht, nur die Symbolik übergreifender Herrschermacht zuerkannt, so mußte diese Form dem orientalisch gestimmten byzantinischen Geiste einförmiger despotischer Einheit besonders zusagen, während dieser Geist doch als ein christlicher die ersten Schritte zu jener tieferen Vermittlung zu vollziehen getrieben sein wird. Der Rund- und Kuppelbau tritt auch im weströmischen Reiche, in rein orientalischem Lande (Jerusalem) zunächst theils als Taufkapelle, theils aber und namentlich als Grabkapelle, Grabkirche auf; nun aber wird er im byzantinischen Reiche zum Gotteshaus und sucht in verschiedenen Formen herum, jene tiefere Gestaltung zu finden. Er gliedert sich polygonisch, legt Säulengetragene, in doppelten Stockwerken sich erhebende, mit Halbkuppeln überwölbte Nischen zwischen die starken Pfeiler, welche die Kuppel tragen, überwölbt den zweistockigen Umgang um diesen Mittelraum mit Tonnengewölbe; so S. Vitale in Ravenna, die Münsterkirche in Aachen als Hauptform der karolingischen Uebertragung dieses Styls neben der Basilika (z. B. Abteikirche in St. Gallen) in das nördliche Abendland, die jedoch Abweichungen hat: achteckige Kuppel, keine Nischen, u. s. w. Hat so der Rundbau durch das Polygon sich bereits mit dem Eckigen vermählt, so wölbt er nun auch gewöhnlich die Kuppel über ein Quadrat und als wichtiges weiteres Moment tritt ein, daß er sich neben immer reicherer Gliederung von Nischen und Galerien (diese für den von den Männern getrennten weiblichen Theil der Gemeinde: eine Trennung, welche in der Basilika durch die Schiffe bewerkstelligt wird), die er zwischen seine Pfeiler stellt, in die L ä n g e streckt, indem er an zwei Seiten seiner Kuppeln große Halbkuppeln anlegt, welche mit dieser zusammengefaßt eine elliptische Form darstellen und eine Neigung im Keim anzeigen, ein Oblongum zu überwölben. Allein dieß ist blos entfernte Andeutung; die wahre Form wäre ein Netz von Kreuzgewölben, über ein

Oblongum gespannt; daß in dem Bau, von dem hier die Rede ist, der Sophien-Kirche in Constantinopel, an die zwei andern Seiten sich Räume legen, die mit Kreuzgewölben überdeckt sind (wie in jener polygonischen Grundform der Umgang um das mittlere Rund mit einem Tonnengewölbe), beweist nur das Unbestimmte des tastenden Suchens, denn diese Räume, die man entfernt mit Seitenschiffen vergleichen kann, bilden kein Continuum und der Hauptraum hat diese tiefere Gliederung der Decke eben nicht. Die Kuppel und die Halbkuppeln (an die größeren wieder kleinere angelegt) treten hier im Aeußern hervor, während sie in jenem Polygonbau noch überdacht sind: dieß ist wieder mehr Zugeständniß an den Außenbau, während übrigens Vorhof und Vorhalle den reichen Innenbau dort wie hier nach außen kundgeben; aber es tritt ein Aufgehäuftes, unklar Aufgeschupptes in diesen steigenden Anlagerungen vor das Auge, das eben auch einen dunkel suchenden, thürmenden Geist ausspricht. Anderswo (auf den griechischen Inseln) wird ein einfaches Oblongum kofferförmig mit einem Tonnengewölbe bedeckt; es tritt aber auch eine reichere Form auf: der Grundriß zeigt ein griechisches Kreuz mit vier fast oder ganz gleichen Armen, die Kuppel in der Mitte, die Arme mit Tonnengewölbe gedeckt, mit außen sichtbarer oder (wie in Nazario e Celso in Ravenna) bedachter Kuppel, oder es tritt außer der Hauptkuppel auf jeden der vier Arme eine kleine Kuppel (Apostelkirche in Constantinopel, häufig im späteren byzantinischen Reiche, in Italien noch in der Marcus-Kirche beibehalten); ja der unbestimmte Drang, der doch die wahre Form in der Anwendung des Kreuzgewölbes nicht finden kann, übersetzt alle Nebenräume mit kleinen Kuppeln. Auch auf dem einfachen Quadrate bringt man mehrere Kuppeln an und bildet durch diese ein Kreuz, indem man vier kleinere um eine größere stellt. In Rußland bürgert sich neben einer Form, wo vier Kuppeln auf den Ecken eines Quadrats stehen, die Grundform eines Kreuzes mit fünf Kuppeln stehend ein. — Alle diese verschiedenen Bildungen nun sind ihrer Anlage nach concentrisch. Aber der Altar stand nicht im Centrum (außer in der Apostelkirche in Constantinopel); er trat an die östliche Seite dem Eingang gegenüber in die Apsis, die auch diesen Bauten nicht fehlte. Das war nun ein Widerspruch; denn die Anlage des Ganzen weist auf den Mittelpunct des Kreises, der geistige Mittelpunct aber befindet sich an einer der Seiten. Die Symbolik der weltlichen überspannenden Macht in der Kuppel will sich noch nicht hergeben zum Uebergang in eine Form, die sich als jene „Bahn zum Tische des Herrn" darstellt; gleichsam ein Bild der Cäsareopapie. Reicher Schmuck von Mosaik, Goldgrund, Marmor, Malerei erhöht die Pracht dieser Bauten; aber die architektonische Ornamentik ist auch hier nicht weiter entwickelt, sondern wiederholt nur die alten römisch-griechischen Formen. Nur erst schwach

taucht ein neues decoratives Prinzip in der Raumöffnung auf: es kommen Gruppirungen von Fensterbögen vor, zwei kleinere mit einer Trennungssäule dazwischen und einem größeren darüber, oder drei, wovon der mittlere größer, und dazu ein übergewölbter noch größerer; dieß ist ein Anfang einer innern Vermannigfaltigung der Symmetrie, der sich übrigens auch in Basiliken-Bauten des Abendlands findet. Am Kapitell werden die vegetabilischen Formen conventionell geometrisch stylisirt und beginnt die weich anschwellende Kelchform in die Würfelform überzugehen: Anfänge einer krystallischen Anschauungsweise, die wir nun immer stärker werden eintreten sehen.

2. Der muhamedanische Bau ist einseitiger Innenbau durch die Einschließung seiner Säulenumstellten Höfe mit der Moschee in rohe Mauern und die Unscheinbarkeit des Aeußern überhaupt. Allerdings tritt das Schwanken des Begriffs wieder ein wie im altorientalischen Bau: im Innern ist die Gemeinde in ihrem Vorhof wieder außerhalb des Heiligthums; doch ist ihr dieß nicht verschlossen wie in Aegypten. Im Uebrigen paßt auf die Baukunst der Muhamedaner (die wir hier schon in der Vorstufe aufführen müssen) ganz, was in §. 461 gesagt ist: „eine Phantasie, die mit üppigem Spiel der Erfindung eine Fülle von Pracht streng messend um einen gestaltloseren Mittelpunct versammelt". Zahl und Stellung der Hauptgebäude im Hof ist unbestimmt, ihr Plan quadratisch, polygonisch, der Kreuzform genähert, basilikenartig oblong; nur die Kuppel, einfach oder eine Gruppe von mehreren, steht fest. Nun aber ergreift die orientalisch wuchernde Phantasie die structiven Formen und hebt sie in lauter Ornament, lauter Spiel auf; die Verzierung und das Glied spricht nicht die thätige Kraft des architektonischen Organs aus, sondern verkleidet sie. Die Kuppel nimmt (wie in Rußland durchgängig) die Zwiebelform (oft mehr birnen- und pinienapfelähnlich) an und erinnert so an das nomadische Zelt; die innern Wölbungen krystallisiren sich zu jenen honigzellenartigen Bildungen, die zugleich wie Tropfsteine überhängend dem Orientalen die Stimmung der kühlen Grotte gewähren, übrigens structiv einen Uebergang vom Viereck des Baus in die Rundung vermitteln. Der Arkaden-, Thor- und Fensterbogen geht vom halbkreisrunden in den (gedrückten) Spitzbogen (Aegypten und Sizilien), Kielbogen (Persien und Indien), Hufeisenbogen (Afrika, Spanien) über, schneidet seine verschiedenen Formen wieder in einzelne Kreisstücke aus, verdoppelt sich zu übereinander aufsteigenden Bögen. Das Auftreten des Spitzbogens ist, weil nur erst im Aeußern als decoratives Moment, unwesentlich für die Entstehung des Spitzbogenstyls. Die meisten dieser Bogenformen nun sind unpraktisch, spielende Willkühr, aber bewegt, reizvoll. Die Säule wird zeltstangenartig dünn, sie verliert den Ausdruck der Stütze, sie spielt ebenfalls mit ihrer Aufgabe.

Wie ein bunter, reicher Zelt-Teppich überzieht nun der malerische Ornamentenschmuck strahlend von Gold, Silber und Farbenpracht dieses Ganze. Die Zeichnungen dieses Schmucks sind Geschlinge von stab-, band-, blumenartigen Formen, an sich kraus, aber von einem Gesetze gebunden, das wie ein Magnet die ausgewichenen Ranken, Bänder, Linien, Stäbe zur Wiederkehr nöthigt; das Auge verliert und sucht und findet den Faden, der sich in unendlichen scharfsinnigen Verschiebungen und Verwicklungen wie ein Räthsel verbirgt und wieder hervortritt (vergl. insbesondere den trefflichen Abschnitt bei Schnaase a. a. O. B. III, S. 426 ff.). Das Verbot der Nachbildung der menschlichen und thierischen Gestalt hat diese Phantasie genöthigt, ihre Fülle in dieses Gebiet zu ergießen, das vom arabischen Volke auch den Namen Arabeske bekommen hat. Es findet in diesen Formen zwar keine regelmäßige Symmetrie statt wie im Krystall; aber nirgends ist eine Naturform (Pflanze) in dem annähernden Grade der Natur nachgebildet, wie im classischen Ornament, es herrscht mitten im Spiel eine geometrische Stylisirung, die Brechung aller Winkel erinnert an die Entkantung im Krystall und ein achsenbildender Mittelpunct tritt zwar meist nicht förmlich hervor, wirkt aber in der Weise verborgener Anziehung in jenem Gesetze der Wiederkehr. Es ist ein Gerinnen des einfach Flüssigen und natürlich Fortlaufenden in der classischen Architektur, ein Anschießungs-, ein geometrisches Umstellungs- und Zusammenstellungs-Prinzip, das wir in strengerer Weise im europäisch mittelalterlichen Baustyl werden auftreten sehen, nicht ohne Einfluß des Maurischen in den Kreuzzügen, aber zugleich aus tieferem innern Grunde. Doch überhaupt und allgemeiner theilt sich auch das Streben der Durchbrechung, Verwandlung des Constructiven in ein Decoratives dem Abendlande mit, nur daß es hier als Moment in einem Höheren aufgeht. Endlich erwähnen wir noch das Wiederauftauchen des Höhestrebens im schlanken Thurmbau des Minarets.

§. 589.

Die erste wesentliche Fortbildung dieser Elemente geschieht im romanischen Style. Derselbe nimmt den abendländischen Langbau der Basilika auf, verstärkt aber seine Höhe und vermittelt ihn mit dem morgenländischen Hochbau zunächst in unvollkommener Weise durch die über die Vierung zwischen dem verlängerten Chor, dem nun stehend gewordenen Querschiff und dem Langschiff übergewölbte Kuppel. Ungleich tiefer aber versöhnt er jenen Gegensatz, hiemit auch den Gegensatz der runden und geraden Linie, der Länge und Breite in der nunmehr durchgeführten Gliederung der Decke zum halbkreisförmigen, zwischen Gurtbögen in einem Netze von Quadraten gespannten Kreuzgewölbe. Diese Versöhnung wird durch die Wechselaufhebung der Schwere, durch den Uebergriff der Gliederung zwischen Gewölbe und Stütze zugleich zu einer neuen,

tieferen, das nun aufgegangene subjective Leben darstellenden Versöhnung des Gegensatzes von Kraft und Last.

Wir halten an diesem Style des eilften, zwölften und angehenden dreizehnten Jahrhunderts, auf dessen neuere Benennung „romanisch", Verbreitung und verschiedene Formen in der Normandie, in Italien, Sizilien (normannisch-arabischer Styl), Deutschland (Köln, Mainz, Worms, Speyer u. and. wichtige Denkmale), England einzugehen Sache der Kunstgeschichte, nicht der Aesthetik ist, zunächst fest, daß seine Grundlage die abendländisch altchristliche Form, die Basilika ist, also Langbau und darin das Hauptmoment des Antiken erhalten. Im Grundrisse tritt zu der nun fest und allgemein gewordenen Anordnung eines über das Langschiff zu beiden Seiten hervorragenden Querschiffs die Verlängerung des Chors, richtiger die Verlängerung, wodurch die halbkreisrunde Tribune zusammen mit dem weiteren Quadrate, das ihr vorgeschoben ist, zum Chore wird, der nun dem Cultus der Geistlichkeit vollen Raum gibt und jede Hereinziehung dieses Theils in das Schiff erspart. Spezielle Formen, wie die Anlegung weiterer Chornischen-artiger Kapellen an den Chor, die Abrundung der Querschiff-Enden, übergehen wir. Die Gestalt des lateinischen Kreuzes steht nun fest: zwei durcheinandergeschobene Langhäuser, ein gedoppelter griechischer Tempel mit eingeschluckter Säulenhalle in zwei verschiedenen Richtungen. Nun aber tritt als ein weiteres Moment der in der Entwicklung begriffenen reichen Concretion von Gegensätzen die verstärkte Höhe-Richtung hervor. Die innere Erhöhung des Chors um mehrere Stufen gehört noch nicht dieser Richtung in ihrer Allgemeinheit an, denn sie verstärkt nur nach innen die perspectivische Wirkung der Herrschaft des geistigen Centrums und ist structiv durch die im romanischen Styl feststehende Anordnung der Krypta unter dem Chore bedingt. Es steigt aber das allgemeine Höhenverhältniß der Basilika um ein Bedeutendes, der Schwung nach oben, ein natürlicher Ausdruck der wachsenden transcendenten Stimmung, treibt das Mittelschiff um mehr, als das Doppelte seiner lichten Weite, empor. Das Höhestreben tritt aber auch in der besonderen Form der übergewölbten (polygonisch getheilten) Rundung der Kuppel über der Vierung des lateinischen Kreuzes auf. Dieß ist nun Combination des morgenländischen, byzantinischen Rundbaus und des abendländischen Langbaus der Basilika. Der byzantinische Styl hat aber (§. 588) selbst schon das übergewölbte Runde mit dem Geraden und Langgestreckten, nur nicht mit so entschiedenem Langbau combinirt; der Widerspruch des räumlichen und geistigen Centrums, der dadurch eintrat, ist nun auch im romanischen Style, und zwar ausgesprochener, vollständiger vorhanden: die Kuppel ist eine zu bedeu-

tende Bildung, um mit dem von ihr überwölbten Raum als ein vor=
übergehender Sammelpunct zu gelten, in welchem der Eintretende aus
der Längebewegung des Lang=Schiffs und der Seitenbewegung des Quer=
Schiffs sich nur fassen und vorbereiten sollte auf den Hintritt zu dem im Chor=
eingang stehenden geistigen Centrum des Altars. Die wahre, tiefe Vermitt=
lung des Hohen und Langen, Runden und Geraden liegt vielmehr in dem
nunmehr zur Durchführung durch das Ganze des Raums gelangenden
Kreuzgewölbe. Wir haben dieses schon bei den Römern gefunden,
aber vereinzelt, ohne Consequenz und nicht völlig entwickelt; nun wird
es System und ist daher jetzt erst in seiner ganzen Bedeutung als die
freieste Gliederung der Decke zu betrachten. Das Tonnengewölbe lagert
als ungegliedert fortlaufender Halbkreisbogen der Länge nach auf den
Mauern, die es der Quere nach überspannt. Die Mauern bedürfen
einer bedeutenden Stärke, um sowohl dem senkrechten Druck, als dem
Seitenschube des Gewölbes zu widerstehen. Das Kreuzgewölbe dagegen
besteht aus zwei durcheinandergeschobenen Tonnengewölben, die, indem
sie sich durchschneiden, vier Dreieckfelder bilden. In den Diagonalen,
worin sie sich durchschneiden, nehmen diese zwei Gewölbe ihren Schub
gegenseitig auf und werfen ihn auf die vier Ecken des Quadrats, über
welches sie gespannt sind. Die Trag= und Widerstandskraft muß sich
also an diesen vier Ecken concentriren und fordert zu diesem Zweck an
diesen Stellen starke Stützen. Die Wand zwischen diesen Stützen trägt
nicht mehr, aller Druck ist diesen zugeleitet; sie kann daher geöffnet wer=
den, indem man von Stütze zu Stütze einen Bogen sprengt, welcher aus
einem starken Gurte von Steinen gespannt ist, auf dem die Curve der
Kreuzgewölbe=Ansätze ruht: Gurtbögen. Dieser freien Oeffnung bedarf
ja ein Raum, der eine innere Säulenhalle darstellt und nur an seiner
Umfassungs=Mauer und dem erhöhten Mittelschiff von dem Punct an, wo
es über die Seitenschiffe emporragt, geschlossen ist. In der geradlinig
gedeckten Basilika sahen wir Arkadenbögen, von Säule zu Säule ge=
spannt, der Länge nach fortlaufen und das Mittelschiff von den zwei
Seitenschiffen, oder diese selbst wieder (wenn die Kirche fünfschiffig war)
je in zwei Schiffe abgrenzen. Diese Stützen (zunächst Säulen, es ist von
ihrer Veränderung noch ausdrücklich zu sprechen) stellt man nun in wei=
teren Abständen und streckt die Bögen nicht mehr nur der Länge nach,
sondern auch der Breite nach, so daß sie mit ihren Gurten ein Netz von
Quadraten einrahmen, deren jedes mit einem Kreuzgewölbe überspannt
ist. Die Gurtbögen, die der Länge nach hinlaufen, heißen Länge= oder
Deckgurten, die, welche der Quere nach laufen, Stirn= oder Quergurten.
An den Umfassungs=Mauern und an der Mauer des höheren Mittelschiffs
bleibt die Verschlußwand; die hier an sie anliegenden, nicht frei geöff=

neten Bögen heißen Schildbögen. Da der ganze Querschub auf diese Mauern hinausgeleitet wird, jedoch nur auf die Puncte derselben, welche den frei stehenden Stützen im Innern entsprechen, so wäre nur nöthig, sie an diesen Puncten zu verstärken, im Uebrigen als leichte Verschlüsse zu behandeln. Die Verstärkung ist aber um so nothwendiger, da hier kein weiteres Gewölbe anschließt, das durch Gegendruck den Schub von der andern Seite neutralisiren könnte. Wie die romanische Baukunst diesen Theil behandelt, davon nachher. Nun sind große Räume auf eine Weise gedeckt, in welcher das gebundene Verhältniß des Architrav-Baus in ein unendlich freieres aufgehoben ist; sie sind im Innern nach allen Seiten offen und die Bewegung der Länge und der Breite nach ist gegenseitig vollkommen ineinandergeschmolzen: die Durchwölbung geht, in allen Gewölbe-Quadraten sich schneidend, nach beiden Seiten und die größeren Zwischenstandsweiten der Stützen erleichtern ebenso die Breite-Bewegung, die sich mit der Längsbewegung kreuzt. Diese Einheit von Gegensätzen stellt sich in den Diagonalen dar, welche die Durchschneidungslinien der vier Dreieckfelder jedes Gewölbes darstellen: es herrscht ein Diagonalensystem, das die Gegensätze der Länge und Breite über's Kreuz von Stütze zu Stütze laufend versöhnt. Was die byzantinische und maurische Baukunst mit ihren vielen Kuppeln auf Einem Bau dunkel suchte, ist jetzt gefunden, der rohe Neubeginn dessen, was schon die Römer begonnen, zur Gliederung erhoben. Die Gliederung wird aber nun noch in einem tieferen Sinne vollbracht durch eine neue Gestaltung der Stütze im Verhältniß zu dem von ihr getragenen und gehaltenen Gewölbe. Sie könnte zwar noch Säule sein und ist es auch noch mancher Orten, aber in gedrückter, stämmiger Form, da eine neue, doppelte Leistung der Stütze aufgelegt ist. Allein offenbar fordert die vereinigte Wucht des Drucks und Schubs eine andere Form, einen Zuwachs an Masse, der dem Begriffe des Widerlagers entspricht; dieß ist der Pfeiler. Dieser soll jedoch ebenfalls kein rohes Mauerstück bleiben und nun beginnt jene Gliederung, in welcher sich verwirklicht, was zu §. 564, a. als Aufgabe hingestellt ist: die runde Linie stellt zunächst eine lebendigere, organische Bewegtheit, einen Anklang an subjectives Leben dar; wo sie sich aber über die gerade ohne tiefere Vermittlung überbreitet, erinnert sie weniger an subjective Tiefe, als an ein Uebergreifen der Macht; dagegen wo sie sich mit jener so verbindet, daß beide flüssig ineinander übergreifen, da gemahnt sie an den Geist, der die objective Welt durchdringt, in sich aufnimmt und auflöst. So setzt denn der Pfeiler, nachdem er in der Weise einer neuen, gruppenbildenden Symmetrie mit dazwischentretenden Säulenstellungen gewechselt, nach und nach an seinen Körper nicht nur pilasterartige Vorlagen, sondern zuerst schwächere, dann vollere Halbsäulen an,

welche die Gurtbögen tragen, und an den Laibungen dieser treten neben eckigen Perfilirungen, die der pilasterartigen Vorlage entsprechen, starke Rundstäbe hervor, welche als Fortsetzung dieser Halbsäulen erscheinen oder umgekehrt als eine Ausquellung durch den Druck am Gurtbogen, welche in den Pfeiler hinabläuft, an ihm fortgesetzt den in ihn hinuntergeleiteten Druck und Schub darstellt. Dieß Hinauf und Herab, Hinüber und Herüber zwischen Gewölbe und Träger ist denn ein schlagendes Bild des subjectiv neu bewegten Lebens. Wo noch die Säule sich behauptet oder wo sie später wieder auftritt, stellen weniger vollkommen seltsam gebildete Consolen-Ansätze an ihrem Schafte dieß Wechselverhältniß dar. Aber nicht genug; die eigentliche Linie des Drucks und Schubs, der sich auf die Pfeiler hinüberwirft, liegt ja in den Diagonalen des Kreuzgewölbes; mit der Zeit treten auch an dieser Stelle Gurten hervor, eckige, dann in Rundstäbe ausquellende Rippen, Kreuz-Gurten oder Diagonal-Gurten genannt, welche zunächst ein neues Befreiungs-Moment in die Last des Gewölbes einführen, indem die vier Felder zwischen ihnen und den Stirn- und Deckgurten, da alle Kraft in diesem Gerippe concentrirt ist, nun aus Backsteinen ganz dünn als bloße Verschlüsse, als Kappen ausgeführt werden können. Diese Kreuzgurten setzen sich nun ebenfalls in den Pfeiler als weiterer eckiger und zum Rundstab ausgebildeter Ansatz fort oder erscheinen umgekehrt als Fortwachsen dieses in ihm gegebenen Ansatzes und nun ist jene Entlastung, jene gegliederte Wechseldurchdringung, jene tiefste Vermittlung von Kraft und Last vollendet. Es bleibt nur noch übrig, nach den Stellen zu sehen, wo statt des frei öffnenden Pfeilers die verschließende Mauer die Gewölbe-Quadrate begrenzt. An der Mauer der Seitenschiffe steigen Halbsäulen statt der Pfeiler als Gurtenträger hinauf; eine weitere Gliederung tritt hier noch nicht ein, um die Mauer eines Theils ihrer nothwendigen Stärke zu entheben. Am höheren Mittelschiff aber muß, um bis zu dem Gewölb-Ansatz hinaufzureichen, eine der Halbsäulen von dem Pfeiler über dessen Kapitell hinaufschießen, an der Wand hinauflaufen, bis wo sie dem Gewölbe sein Auflager geben kann: eine neue, kühne Durchschneidung der Horizontalgliederung, welche nur dann als eine Entstellung der Säulenform betrachtet werden kann, wenn man eben annimmt, es solle eine eigentliche Säule sein, während es vielmehr eine neue Form ist, ein schlanker Stamm, der wie der Pinienstamm zur kuppelartigen Ueberwölbung hinaufwächst.

§. 590.

Das Höhestreben nimmt ferner, jedoch nunmehr als organischen Schluß seiner Durchdringung eines Ganzen, den assyrischen Hochbau als Thurm wieder

auf. Mit der Kreisbewegung verbindet es sich in den Anfängen der Gliederung der Wandflächen im Innern und Aeußern durch senkrechte Wandstreifen und rundbogige Verzierungen. Das neue System einer reicheren, gruppirenden Symmetrie belebt diese Einzelgliederungen wie das Ganze. Zugleich hebt sich die Einseitigkeit des Innenbaus wie schon durch den Thurm, so durch reiche Portale, durch deren Einschrägung und andere Durchbrechungen der Masse nach außen auf. Die Ornamentik im Einzelnen geht trotz der beziehungsweise strengen Einfachheit des Ganzen in ein Formenspiel über, welches einen noch nicht organisch gezügelten Ueberschuß von Bildungstrieb kund gibt und in seiner Willkühr wie in seiner Regelmäßigkeit auf maurischen Einfluß hinweist.

Durch die Einführung des Thurms tritt in der Baukunst des Mittelalters ein orientalischer Zug hervor, den wir bestimmter im gothischen Styl erkennen und in seinen innern Grund verfolgen werden: dieselbe Kraft, welche den Kern des Hauptkörpers mehr und mehr in die Höhe treibt, schießt auch in dem widerstandslosen Hochbau, dem assyrischen Thurm ähnlich, empor. Dabei kann natürlich von keinem geschichtlichen Zusammenhang die Rede sein, es ist vielmehr zunächst die Glocke, die diesen Theil des Baus bedingt, aber dieß äußere Motiv schließt den tieferen Grund eines dem Orient verwandten Höhedrangs nicht aus. Dieser Drang ist nun aber qualitativ verändert, er ist nicht mehr Aufschuß roher, sondern Aufschwung vergeistigter Kraft; der Thurm ist nicht mehr isolirt, sondern Glied eines Ganzen, bestimmtester Ausdruck eines Höhestrebens, das durch dessen übrige Gliederung geht und, wie die Aloë aus ihrem gestachelten Blätterbusche, als seine letzte, besondere Bildung diesen schlanken Stengel in die Höhe treibt; der Thurm selbst ist ebendaher nicht eine gelenklose Aufhäufung von Würfeln, welche von unten an die pyramidale Linie beherrscht, sondern viereckig oder rund, durch Glieder und Ornament in Stockwerke getheilt, von Fenstern durchbrochen steigt er gleichförmig auf und setzt nur oben die Pyramide als seinen Abschluß, wie denn diese Form nur dazu bestimmt ist, auf. Eine innere Unklarheit zeigt sich noch in der Häufung der Thürme bis zu vier oder fünf, deren zwei an die Vierung des Kreuzes gestellt der Kuppel, über welcher häufig selbst wieder ein Thurm sich erhebt, noch mehr den Ausdruck eines Mittelpuncts geben, während doch der geistige Zielpunct im Chore liegt. — Der Thurm gehört dem Aeußern an; wir gehen von da zunächst zu Formen fort, die sowohl das Innere, als Aeußere beleben. Die Wandfläche, die noch in's Lange, Breite und Hohe neben den verhältnißmäßig kleinen Fenstern ausgedehnte Herrschaft hat, fängt an sich zu gliedern, und zwar vorherrschend s e n k r e c h t, durch ein Aufschießen des Pilasters, das ihm die weniger stark ausgeladene Form der Lissene gibt, und diese geht, wie der Pfeiler in das Gewölbe,

so in den, alle horizontalen Theilungen umlaufenden, Rundbogenfries über; also auch hier Einheit des Geraden und Runden. Im Innern sind Emporen, Galerien feststehende Form und durchbrechen ebenfalls im Rundbogensystem die Massen; aber auch das Aeußere, vorzüglich die Chornische (wo sie die Kreisschwingung concentrirt noch einmal aussprechen vergl. Schnaase a. a. O. B. IV, S. 196) umsäumen blinde oder wirkliche Arkaden. Jene gruppirende, reichere Symmetrie spricht sich vornämlich in diesen Arkaden durch die seitliche Umstellung größerer Bogenöffnungen mit kleineren in den Fenstergruppen mit Trennungs-Säulchen dar. Wenn nun bereits diese Momente den Charakter der innern Gliederung nach außen aussprechen, wenn der Thurm das Höhestreben namentlich an der Façade der äußern Beschauung vorführt, so wird dagegen durch das Portal mit seiner reichen Wechselgruppirung von Pfeiler-Ecken und Säulen nicht nur die Schönheit des Innern überhaupt, sondern bestimmter der Charakter des **Innenbaus** durch die **eingeschrägte** Form angekündigt (die auch den Fenstern eigen ist). Diese Form macht die Wirkung eines Hereinziehens; sie ladet den Beschauer ein, in die Räume einzutreten, in welche sie jene äußere Säulenhalle des classischen Tempels eingeschlürft und mit der Herrlichkeit des Gewölbes, die nun noch klarer, als die geradlinige griechische Decke, auf das Firmament hinweist, überspannt hat. Wie im Innern der Pfeiler in die Bögen, so setzt sich hier Säule und Pfeiler-Ecke in die rundbogige Ueberspannung dieses Pracht-Thores als entsprechende Ausladung fort, kündigt also auch nach dieser Seite den Charakter des Innern im Aeußern an wie die Lissene mit dem Rundbogenfries. Die Füllung des Bogens und die Zwischenräume der abgestuften Säulen und Pfeiler-Ecken bieten zugleich dem plastischen Schmuck das Hauptfeld seiner Anlagerung, während im Innern die Wände noch immer der Malerei einen ausgedehnten Flächenraum gönnen. Ueber diesem Portale prangt die Fenster-Rose (das Radfenster), ein weiterer Schritt in der verschönernden Massenbrechung. Sehen wir schließlich nach den Kunstformen im engern Sinn, Gliedern und Ornament und was unbestimmt zwischen ihnen liegt, so ist namentlich die Umgestaltung des Säulen-Capitells hervorzuheben; es nimmt die Würfelform an: eine in dieß oberste Säulenglied hereingezogene Vorankündigung des Bogens mit seiner Laibung. Daneben treten korinthisirende Capitelle, oft mit jener Grundform wieder verbunden, auf und setzen ein reiches Formenspiel an, von dessen Charakter sogleich mehr zu sagen ist. Die eigentlichen Glieder an Säulenfüßen und Gesimsen behalten im Allgemeinen noch die classischen Musterformen; es ist hier nur auf die unendlich erweiterte Herrschaft des Rundstabs aufmerksam zu machen, die aus der obigen Schilderung des Wölbungs- und Pfeiler-Systems hervorgeht; bezeichnende Umwandlungen einzelner Hauptglieder (Abakus

und Welle), die jetzt schon beginnen, sind bei dem gothischen Styl aufzufassen. Was nun die eigentliche Ornamentik betrifft, so bricht hier am bestimmtesten in Erfindung seltsamer Linienspiele, krauser Verschlingungen, Zickzackformen u. s. w., noch mehr in den Thier- und Menschen-Frazzen, die sich an Capitelle, Gesimse, Consolen u. s. w. ansetzen, die phantastische Subjectivität des Mittelalters (§. 450) hervor; je mehr gegen Ende dieses Styls (im Anfang des 13. Jahrhunderts), desto stärker. Allein diese phantastische Subjectivität ist einer eigenen Ordnung und Durchgliederung innerhalb ihres Charakters nicht unfähig; diese hat sie noch nicht gefunden, dualistisch bricht neben der durch alle jene Momente keineswegs aufgehobenen Breite, Massenhaftigkeit der Hauptkörper, die immer noch einen primitiven Eindruck urchristlicher Einfachheit macht, jene abentheuerliche Formenwelt hervor, abentheuerlich eben, weil sie das Ganze nicht durchdringen kann: ein noch unvermittelter Ueberschuß von Bildungstrieb. Nun ist aber diese Formenwelt dennoch streng geometrisch, conventionell behandelt; die einzelne Form ist zwar, namentlich durch die Einmischung der Thier- und Menschengestalt, phantastischer, als in der arabischen Ornamentik, doch herrscht bei weniger krauser Verschlingung sichtbarer ein bindender Mittelpunct, eine ausdrückliche und gemessene Symmetrie, die an ein kaleidoskopisches Anschießen erinnert. Das nordische Wesen drückt sich in strengerer Bindung einer zum Wilden geneigten Sinnlichkeit gegenüber der vom Maaße liberal beherrschten fließenden Sinnlichkeit des Classischen bereits bestimmter aus. Wie weit dabei wirklicher arabischer Einfluß gegangen sein mag, ist nicht zu bestimmen; verwandter eigener, nordischer Sinn kam jedenfalls der Nachbildung entgegen: verwandt, wenn man zusammenhält, was über den Dualismus im orientalischen und germanischen Naturell in den zwei Abschnitten des zweiten Theils gesagt ist. Arabisch und byzantinisch-arabisch erscheint aber allerdings auch der noch vereinzelt in den Oeffnungen auftretende Spitzbogen, Kielbogen, der Bogen mit mehreren Kreisausschnitten; in diesen Kreisausschnitten beginnt übrigens das Kreissegment so groß zu werden, die Steinspitze, welche zwei derselben trennt, sich so tief hereinzustrecken, daß man eine rein einheimische Form, das Kleeblatt, in der Entwicklung begriffen sieht. Ueberhaupt jedoch erinnert die große Neigung zur Behandlung des Structiven als eines blos Decorativen, namentlich in den Arkaden, an das Arabische; die überdünne Zwergsäule, die in der Mitte häufig durch Knoten geschürzten Bündel solcher decorativer Säulchen weisen ebenfalls auf solche Einflüsse. Diese Buntheit tritt aber in ihrer wuchernden Fülle, wie gesagt, erst gegen Ende dieses Styls auf in dem sogenannten Uebergangsstyl, der dem gothischen unmittelbar vorausgeht.

2. Mitte.

§. 591.

Der gothische Styl gibt die Kuppel auf und legt die geistige Einheit ganz in den Chor; er löst die letzte structive Gebundenheit durch die Spitzbogenwölbung in Freiheit auf und bricht zugleich die letzte Massenherrschaft durch die Strebepfeiler und Strebebögen, zwischen welchen die Wand sich als hohes, großes Fenster öffnet; er führt Kraft und Last durch die feinere Gliederung des Pfeilers und der Gurten noch vollständiger ineinander über und ruft alle Haupttheile zu gegenseitiger Vermittlung; er zieht in noch stärkerem Höhestreben und entschiedenem Durchdringen des Senkrechten alle Theile empor und drückt diese Richtung abschließend in dem gewaltigen, jetzt organisch entwickelten Thurmbau aus, der, vereinigt mit dem gesteigerten Reichthum des Aeußern überhaupt und besonders der Façade, nunmehr auch den Charakter des Innerlichen mit vollendeter Pracht im Aeußern kund gibt. Zugleich dehnt ein orientalischer, aber durch die reiche Gliederung der Massen vergeistigter Drang des Colossalen alle Verhältnisse zu Staunenerregender Größe aus.

Wir übergehen den sogen. Uebergangsstyl und fassen den gothischen sogleich in seiner Vollendung. Hier sehen wir denn vor Allem jenes Schwanken zwischen einem geistigen und einem örtlichen Centrum verschwunden, indem die, allerdings immer noch bedeutend hervortretende Wölbung über der Kreuzung der Arme gewöhnlich nicht mehr mit einer Kuppel, sondern, wenn überhaupt dieser Punct eine Auszeichnung erfährt, nur mit einem, dem bedeutenderen Thurmbau untergeordneten Thurme gekrönt wird. Der Chor erhebt sich nun zwar, da die Krypta verschwindet, nur um wenige Stufen; aber er wird um mehr als das Doppelte jenes schon im romanischen Bau ihm vorgelegten Quadrats verlängert, er wird in der belebten Polygonform abgeschlossen, um die sich gewöhnlich noch ein Kranz ebenfalls polygonisch geschlossener Kapellen herumlegt, und, was das Wichtigste ist, die Pfeiler der Seitenschiffe des Langhauses setzen sich in ihm als ein Umgang fort und beleben so diesen durch den prachtvollen Hochaltar und die Chorstühle geschmückten Raum mit einer Fülle von Formen, die in der reichen Concentrirung des hier in einen Strahlenbündel zusammenlaufenden Gewölbes ihren Gipfel findet. Jene subjective, malerisch perspectivische Wirkung, die schon die Basilika, noch mehr der romanische Bau hatte, findet in dieser Ausstrahlung oder Einstrahlung nun ihr nicht mehr zweifelhaftes Ziel. — Das zweite wesent-

liche Moment ist die Durchführung des Spitzbogens als Gewölbe. Der schon zu §. 557 berührte technische Grund ist der, daß das Rundbogengewölbe in der räumlichen Anordnung des innern Planes noch eine Abhängigkeit mit sich führt: sollen nämlich die Gewölbe gleiche Kämpfer- und Scheitel-Höhe haben, so müssen hier alle Gewölbefelder mit ihren Stützen aus gleichen Quadraten bestehen; der romanische Styl, der aus diesem Grunde das ganze Innere auf einem Netze von Quadraten durchwölbte, die aber in den Seitenschiffen nothwendig kleiner waren, konnte daher nicht die Gewölbe der letzteren und die des Mittelschiffs durchgängig auf gemeinschaftliche Stützen stellen, sondern ließ mit den Pfeilern der großen Quadrate die Säulen oder Pfeiler wechseln, welche den kleineren Quadraten des Seitenschiffs angehörten. Nun aber soll das Ganze einheitlich auf dasselbe System von Pfeilern gestellt werden, die sich in das Seitenschiff wie in das Mittelschiff verzweigen, daher muß in diesem das Gewölbefeld der Tiefe nach schmäler werden, damit die Abstandsweiten der Pfeiler mit den kleineren Gewölbefeldern des Seitenschiffs zusammenfallen. Rechtecke, Oblongen treten daher hier an die Stelle des Quadrats, die Kämpfer- und Scheitelhöhen sollen aber dennoch durchgängig gleich sein: dieß macht der aus den zwei unteren Theilen eines Halbkreises gezeichnete Spitzbogen möglich, den man nur bei weiterer Sprengung gedrückter, bei schmälerer steiler führen darf, um jene Unabhängigkeit zu erreichen. Mit diesem Bogen ist die größte Freiheit in der Deckenbildung erreicht, welche überhaupt möglich ist; sie kann jeden Raum ohne störende Ungleichheiten der Höhen und, da das Gewölbe selbst durch eine Fortbildung jener Kreuzgurte, auf die wir übergehen werden, ungemein erleichtert ist und an sich noch ungleich weniger, als das rundbogige, ein Continuum bildet, ohne Vermehrung der Last überspannen; „das Prinzip der Cohärenz ist völlig besiegt" (Bötticher). Dieses Gewölbe übt aber auch ungleich weniger Seitenschub aus, als das rundbogige; die Stützen, gegen deren Gewölbe ein zweites gespannt ist, erleiden noch entschiedener, als im romanischen Bau, nur lothrechten Druck; an den Seiten aber, wo dem letzten Gewölbe kein weiteres entgegenwirkt und wohin allerdings der Seitenschub fällt, macht es die nun geringere Macht desselben möglich, die starke Mauer, welche den romanischen Bau noch umfing, in einzelne Massen, die nur auf den Puncten, wohin jener Schub fällt, den nöthigen Widerhalt herzustellen haben, also in Pfeiler aufzulösen: die Mauer zwischen diesen kann beliebig dünn gehalten sein, ja sie kann ganz geöffnet werden und an ihre Stelle treten denn die großen, schlanken, spitzbogigen Fenster, in die sich das, anfangs sehr kleine, Rundbogenfenster des romanischen Styls nun verwandelt hat. Die wegen Mangel an zureichender Basis nothwendig schwächeren Strebepfeiler des höheren

Mittelschiffs fordern aber eine Ergänzung durch das stärkere Widerlager der Seitenschiffe, und diese wird durch die Strebebögen hergestellt, welche von dem das Dachgesimse des Seitenschiffs überragenden Strebepfeiler hinaufspringen zu dem des Mittelschiffs. Diese Bögen stellen die Wechselbeziehung zwischen dem Gewölbe der Seitenschiffe und des Oberschiffs ebenso im Aeußern her und dar, wie im Innern die aufschießende Halbsäule, und es erzeugt sich das Bild jener allseitigen Vermittlung, welche ein weiterer Grundzug des gothischen Styls ist und die wir sogleich auf einem andern Puncte noch inniger ausgedrückt finden. Ehe wir nämlich weiter gehen, müssen wir, weil hier die Grundzüge des Styls zusammenzustellen sind, einen Theil der Einzelgliederung sogleich jetzt beiziehen. Die aufgeführten Momente erscheinen zunächst structiv bedingt; da aber der ganze Fortschritt kein äußerlich nothwendiger, sondern ein geistig gewollter ist, so legt sich die errungene Freiheit als ein sichtbarer Geist auch in die Anschauung, jedoch nicht ohne jene Kunstformen, deren Bedeutung wir von §. 572 her kennen. Sie sollen zeigen, daß der Trag-Pfeiler jetzt noch weniger zu leisten hat, daß die Last nicht sich über ihn herlegt, sondern in ihn gleichsam niederfließt, oder umgekehrt; jenes lebendige Herüber und Hinüber, das schon im romanischen Bau sich durch die Rippenbildungen an Quer-Längen- und Kreuz-Gurten sich darstellte, soll noch bestimmteren Ausdruck finden. Der Pfeiler wird daher höher, schlanker; er bedarf keines eckigen Mauerstücks mehr zu seinem Kerne, er kann wieder (unverjüngte) Säule sein; die Rippen, die von dieser Stütze auslaufen, dürfen nicht, wie im romanischen Styl, als er zufolge jener sich entwickelnden Wechselspannung des Kreuzgewölbes wieder zur Säule griff, häufig geschah, auf Consolen auflagern, sondern sie müssen, wenn höher belebte Form entstehen soll, dem Säulenkern wie früher dem Pfeilerkern von unten angelegt sein und aufsteigend in das Gewölbe und die es einspannenden Gurte sich verästen. Um nun diesen Wechselübertritt zwischen Kraft und Last noch kräftiger auszusprechen, werden zwischen diesen Rundstäben tiefe Hohlkehlen in den Säulenkern so eingeschnitten, daß seine Rundung nicht mehr convex hervortritt und die Rundstäbe nicht mehr angelegt, sondern als Aussprossungen Einer Masse erscheinen. Die eingezogene und ausgeschweifte Gestalt erscheint nun dem Auge als eingezeichnet in ein übereckgestelltes Viereck: ein Moment, auf das wir zurückkommen werden. Die tiefe Kehle spricht die straffste Zusammenfassung des Körpers aus, der seine Tragkraft entwickeln soll, und die Leistung der Kraft, die nun, je schlanker das Ganze, desto energischer erscheinen muß, schwellt die Rundstäbe zu der belebteren Birnenform aus. Diese Formen mit ihren Kehlen laufen denn durch das Kapitell hindurch fort in die verschiedenen Gurten, an denen nun kein Rest von eckig schwerer

Form mehr übrig bleibt, und der Pfeiler enthält daher in seinem Profil schon das ganze Gewölbe, dieses ist seine Entfaltung, er selbst dessen Einheit. Jeder der halbsäulenartigen Rundstäbe („Dienste“) erhält nun sein eigenes Capitell, denn er ist durch seine Bedeutung für das Gewölbe selbständiger geworden; nur der für das Mittelschiff bestimmte läuft ohne Capitell wie vorher durch, um ein solches erst in seiner Kämpfer-Linie anzusetzen. Die Capitelle dürfen jetzt nicht mehr die Wirkung eines satt auflagernden Drucks darstellen; ihr steiler Kelch, das nicht angeschmiegte, mehr sich ablösende, hier weniger geometrisch stylisirte Blattwerk erinnert eher an den blätterbesetzten Knauf eines Baumstamms an der Stelle, wo er in die Verästung übergeht. Später fallen die Capitelle ganz weg. — Das Höhestreben fällt mit dem Spitzbogenstyl an sich zusammen; die hohen Spitzbögen, welche die breiten Räume zu ihrer Ueberspannung fordern, ziehen die Strebepfeiler nach sich; der Drang der structiven Freiheit, der diesen Styl erfand, enthielt zugleich diesen Trieb nach oben. Dieser Zug dringt aber nun durch das Ganze; die Horizontal-Linie beschränkt sich immer mehr, Alles streckt sich aufwärts, das Dach steigt in sehr steilem (nicht, wie man meint, durch das Klima gefordertem) Giebel auf, es herrscht der Verticularismus. Wie derselbe in aller Verzierung und Scheingliederung die wagrechten Abschlüsse und Sonderungen überragt und durchbricht, wird sich im folgenden §. zeigen; der Zug nach oben ist aber wesentlich ein Drang nach wirklicher, gewaltiger Höhe und als letzter, stärkster Ausdruck desselben ist hier wieder der Thurm hervorzuheben. Er legt sich nicht mehr an die Vierung des Kreuzes, wie im romanischen Styl, der an dieser Stelle eine Gruppe von zwei Thürmen aufzustellen liebte; denn mit der Kuppel ist ja auch die Bedeutung dieses Puncts als eines falschen Neben-Centrums aufgegeben, sondern an die Façade so, daß das Hauptschiff sich nach vorn in ihm abschließt oder sein spitzer Giebel zwischen zwei, die Länge der Nebenschiffe abschließenden Thürmen aufsteigt. Indem sich nun mit einer, und zwar nicht nur an der Eingangs-Seite des Langschiffes, sondern auch der Kreuzschiffe, die, durch den breiteren Chor verkürzt, eines solchen Schmucks mehr bedürfen, gesteigerten Pracht der Façade dieser Hochbau vereinigt, wird jene schon im romanischen Bau bewerkstelligte Aufhebung der Einseitigkeit des Innenbaus (vergl. §. 590) um so entschiedener vollzogen, da der Thurm nicht nur in eine mit den höchsten Pyramiden wetteifernde Höhe geführt, sondern zugleich noch weit mannigfaltiger, als im romanischen Bau, gegliedert wird. Auch hier wird nämlich die Mauermasse mehr und mehr in gewaltige Pfeiler aufgelöst, zwischen denen Fenster sich öffnen, das Viereck geht in das Achteck und dieses in den mit Maaßwerk geschmückten, luftigen Rippenbau des Helms über. Man würde sich durch den hinreißenden

Eindruck dieser aufstrebenden Colosse zu dem Hochbau Assyriens als reinem einseitigen Kraft- und Außenbau noch bestimmter, als durch den romanischen Bau, nämlich auch in Beziehung auf das Massenhafte, zurückversetzt glauben, wenn nicht diese formreiche Entwicklung unmittelbar aussagte, daß hier ein Gliederungsgesetz, das seinen wesentlichen Ausdruck in einem reinen Innenbau hat, sich nur überdieß nach außen wirft, um allem Volke dessen Herrlichkeit zu verkündigen und es durch die prachtvolle Pforte in seine Räume zu ziehen. Es strebt aber überhaupt der ganze Bau zum Colossalen und dieses Streben gemahnt überhaupt orientalisch. Auf eine Verwandtschaft des Mittelalters mit dem Orient haben wir aus Anlaß des Charakters der Ornamentik schon zu §. 590 hingewiesen, sie ist ebenso hier hervorzuheben, denn aus einer Vergleichung von §. 343 mit 354, siehe insbesondere Anm. 1, von §. 426 ff. mit 447 ff., ergibt sich, daß der beiden Weltanschauungen gemeinschaftliche Dualismus beide zum quantitativ Erhabenen in der Kunst treiben mußte; aber der Dualismus des abendländisch germanischen Geistes ist nicht ein Schwanken zwischen dumpfem Brüten und wilder Trunkenheit, sondern das eine der extremen Momente ist tiefe Innerlichkeit und die hervorschießende Kraft und Lust, die das andere bildet, wird in seiner Darstellung durch architektonische Massen von dieser Innerlichkeit durchdrungen und gegliedert.

§. 592.

1. **Die classischen Einzelglieder werden in bewegtere Formen verwandelt, die herrschende tiefe Hohlkehle verstärkt den Charakter des Innerlichen, in der Abstoßung der Ecken und Ueberecksstellung, der Durchführung des Polygonischen überhaupt, einem Verhältnißspiele, das ebensosehr ein Gefühl der Freiheit in Beherrschung des Schweren, als eine strenge Bindung darstellt, dringt in neuer**
2. **Weise der Charakter des Krystallischen durch. Der Bildungstrieb der Phantasie legt sich aber zugleich in einer unendlichen Vielheit des Ornaments nieder, das alle Oeffnungen und Flächen füllend, überkleidend, durchbrechend, allem Aufstrebenden Spitzen aufsetzend sich vorzüglich in den Fensterfüllungen, an den Façaden, an der Thurmspitze ansammelt. Die Regel, welche diese Vielheit beherrscht, ist ein geometrischer Schematismus, der das Einfache verästend fortgliedert, dasselbe Gebilde in verschiedenen Größen in sich selbst wiederholt, in verschiedenen Stellungen um einen Mittelpunct gruppirt, in dessen Achsenwirkung nun das krystallische Gesetz, hier in freierer Weise, wiederkehrt. Die reichen Pflanzenformen werden von derselben Gesetzmäßigkeit beherrscht. Endlich aber zieht, alles Horizontale durchschneidend, der Schwung nach oben diese ganze Fülle des Schmucks in gemeinsamer Richtung empor. Die Glasmalerei vollendet die Wirkung des Innerlichen, die Plastik entfaltet ihren reichen Beitrag vorzüglich am Portal.**

1. Im romanischen Style war der Säulenfuß noch attisch, die Gesimse aus Gliedern zusammengesetzt, die im Wesentlichen noch die antiken Grundformen hatten; der nun zur Reife gediehene Sinn des Mittelalters ergreift jetzt diese Gebilde, und die Hohlkehle, die wir schon kennen gelernt haben und die nun ebenso an allen Oeffnungen auftritt, am Gesims die Welle tief unterschneidet und zur Wassernase bildet, führt ihren einziehenden, einschlürfenden und zugleich kräftige Schattenstreifen bildenden Charakter durch; die Platte fällt als Wasserschräge ab und es ist dieß nur eine einzelne Aeußerung des Systems der Einschrägung, das wir schon in der Thür- und Fensterbildung des romanischen Styls kennen gelernt haben und das nun allgemein wird und mit der Entrandung, Entecknung, Entkantung zusammenfällt. Zunächst trägt dieses Hohlkehlen- und Entkantungssystem, das sich dem Systeme des Vortretens und scharfkantigen Abgrenzens in der classischen Baukunst so eigenthümlich entgegenstellt, einen Ausdruck von lebendiger Wärme, gemüthlicher Heimlichkeit, der entschieden auf das vertiefte subjective Leben hinweist; in den herrschenden tiefen Hohlkehlen liegt dieser Charakter der Innerlichkeit vermöge der Eigenschaften, wie sie eben bezeichnet sind, schlagend ausgesprochen; die Abschrägungen, Entkantungen tragen ihn ebenfalls, denn die Ecken erscheinen abgestoßen, um in das Innere hereinzuziehen, im Innern am Pfeiler, um von dem Mittelschiff in die Seitenschiffe einladend hin- und zurückzuführen. Dieser letztere Theil des neuen Gliederungssystems hat aber noch seine bestimmtere Bedeutung und Wichtigkeit und ist daher genauer in's Auge zu fassen. Zunächst erinnert er bestimmter an den Krystall, als die arabischen und romanischen Formen (vergl. §. 588. 590); nur darf man nicht mit Metzger (Gesetze der Pflanz.- und Mineral.-Bildung, angewandt auf den altdeutschen Baustyl) meinen, es seien diese Formen dem Krystalle abgesehen, sondern es ist nur eine unbewußte Wiederholung dessen, was die Natur unbewußt thut, im bildenden Menschengeiste (vergl. §. 558 Anm.). Schon das große Thurmgebilde erinnert an eine durch Entkantung und Enteckung vom Viereck in das Achteck, dann in die Spitze übergeführte Krystallsäule. Hieher gehört aber namentlich die Gestalt des Pfeilers; was an Thüren, Fenstereinfassungen einfach Abstoßung der Ecken ist, erscheint hier vielmehr als Folge der Ueberecktstellung. Zunächst entsteht diese Form schon am romanischen Pfeiler dadurch, daß sein, zwar in regelmäßiger Flucht aufgestellter, viereckiger Kern an den vier Seiten der starken Halbsäulen mit Pilastervorlagen ansetzt, die nun eine Form bilden, welche ein zweites, auf dem ersten übereckgestelltes Viereck darstellt; bei dem gothischen Bündelpfeiler sahen wir das übereckgestellte Quadrat als Grund-Schema ebenfalls durch die starken Halbsäulen-Vorlagen entstehen. Wie nun aber die Phantasie einmal diese Form in ihrem Werke sich hat

bilden gesehen, so fällt ihr ein, daß man so überhaupt alle Quadrate umstellen kann und daß dieses aus dem übrigen Entkantungssysteme sich von selbst ergibt; nun führt sie diese Form überall an den eckigen Baugliedern durch. Erinnert nun die Entkantung überhaupt an den Krystall mit der concentrischen Anlagerung von Flächen, deren Mannigfaltigkeit durch Entrandung u. s. w. aus dem Einfachen des Dreiecks, Vierecks entsteht, um eine Achse, so sieht man in zwei oder mehreren aufeinander-übereckgestellten Quadraten die Verwachsung von Zwillings-Krystallen. Am Pfeilerfuße bildet sich, den vielen Rundstäben mit abgefasten Ecken folgend, so ein reiches Polygon, das sich vielgetheilt abstuft bis zum kleinen Pfühle hinauf, auf welchem der Schaft der Halbsäule ruht. Es ist nun überhaupt neben dem schwungvoll eingezogenen Runden derselbe polygonische Charakter, den im Großen schon der Chor-Abschluß entwickelt hat, in die untergeordnete Formenwelt eingetreten und dieser entspricht dem eckigen nordischen Naturell so entschieden, daß ja selbst die lateinischen Buchstaben eckig ausgebrochen werden und in der Plastik und Malerei alle Falten sich ebenso brechen müssen. Allein im Eckigen ist nun das Spiel mit dem Eckigen eingetreten; das krystallartig Mathematische ist nach dieser Seite ebensosehr ein völlig Freies; die barbarische Gebundenheit, die der fließenden griechischen Einfalt unfähig ist, hat sich innerhalb des Gebundenen frei gemacht, das eisig Winterliche belebt sich zu diesem Schalten eines erfinderisch wendenden, wechselnden, umstellenden Scharfsinns, man möchte sagen: zu dieser Poesie der Meßkunst.

2. Diese Phantasie, welche nicht auf ruhigem Gleichgewichte der Kräfte ruht, wie die griechische, ist zugleich überhaupt eine bunte, vielgestaltige; jener überschüssige Bildungstrieb, der darin begründet ist und im romanischen Style sein Bett noch nicht gefunden hatte (§. 590), findet es jetzt, d. h. nicht, er beschränkt sich, sondern er sproßt in einer unendlichen Fülle des Ornaments auf, aber nicht mehr in jener abentheuerlichen, sondern in einer geregelten Weise. Die Fülle äußert sich in der Umspinnung sämmtlicher Räume; es wird nichts Leeres, nichts Nacktes, nichts Stumpfes mehr geduldet: es wird gefüllt, überkleidet und übergittert, blumenartig zugespitzt, es wird durchbrochen und die Durchbrechung ist nicht mehr Durchbohrung von Steinplatten, sondern Zeichnung mit Stein in's Leere, ein kühner höchst kunstreicher Gebrauch des schweren Stoffs, als gälte es nur, Formen aus ihm zu bilden wie Linien mit dem Zeichenstift. Indem wir nun die Regeln suchen, welche in dieser zunächst das Auge überschüttenden Fülle die Einheit durchführen, treten zugleich von selbst die im §. genannten hauptsächlichen Anlagerungsstellen des Ornaments hervor. Wir sehen zunächst den Grundsatz der Verästung wirken; derselbe ist schon im Uebergang zwischen Pfeiler und Gewölbe aufgetreten und schließt den

weitern Grundsatz der Wiederholung in sich, doch so, daß beide zu unterscheiden sind. Dieß zeigt nun sogleich der Schmuck des Fensters. Der Blendbogen, in den die Fenstergruppen des romanischen Styls mit ihren Trennungssäulchen eingerahmt waren, ist nämlich geöffnet worden und in sein Leeres zeichnet sich nun das reiche Ornament ein, das man Maaßwerk nennt. Dasselbe bildet sich aus einer organischen Verästung von Stäben mit eckiger Vorlage, die theils auf der schrägen Fensterbrüstung frei, theils aus einem von Hohlkehlen durchschnittenen Bündel an beiden Seiten als feine Pfostengliederung aufsteigen, während andere Rundstäbe desselben Bündels zur spitzbogigen Einrahmung des Ganzen fortwachsen. An den Stellen, wo man einen Kreis oder Bogen blätterartig theilen will, lösen sich die eckigen Vorlagen der Stäbe oder Sprossen ab, biegen sich in das Leere herein und schneiden so unter dem Namen der sogenannten Nasen eine Blattform aus. Diese organische Verästung kann als eine freiere Wiederholung des Pfeilers und Gewölbes betrachtet werden. Zunächst nun werden auf diese Weise gewöhnlich zwei Spitzbögen gebildet, es wiederholt sich durch sie das Fenster im Fenster und diese Wiederholung wiederholt sich abermals, denn in diesen Spitzbögen sind wieder kleinere, in diesen oft noch kleinere Spitzbögen; es handelt sich aber nun um die Füllung des übrigen Raums, d. h. des noch leeren Hauptfeldes über den größeren secundären Spitzbögen unter dem Spitzbogen des Fensters selbst und ebenso über den kleineren Spitzbögen, die unter den größern befaßt sind. Dazu dienen in der Zeit des noch reinen Styls fünf Grundformen: der volle Kreis, der Vierpaß und das Vierblatt, der Dreipaß und das Dreiblatt; diese combiniren sich auf die verschiedenste Weise: die Pässe nehmen die Blätter, der Kreis die Pässe und die Blätter, die Blätter wieder Blätter in sich auf; der Kreis theilt sich ohne Vermittlung des Passes in eine vielblättrige Gestalt; die Blätter sind rund oder spitz oder rund und durch Nasen gelappt u. s. w. In diesen Bildern tritt nun die Kreistheilung hervor, wie sie den Krystall in einfacher, die Pflanzenbildung in mannigfaltiger Weise beherrscht (auch hiezu vergl. Metzger a. a. O.). In der wechselnden Stellung und Zusammenstellung derselben aber zeigt sich vornämlich das, was der §. einen mathematischen Schematismus nennt (vergl. Bötticher a. a. O. S. 23): dasselbe Verhältnißspiel, das wir in der Brechung und Umstellung des Eckigen haben schalten sehen, tritt hier in reicherer Weise ein und wendet als eine künstlerische Scholastik das Dogma der Grundform nach allen Seiten: der Drei- und Vierpaß, das Drei- und Vierblatt kann sich auf die breite oder spitze Seite setzen, in das Feld zwischen den Spitzbögen heruntertreten oder auf deren Spitzen lagern, an den äußersten größten Spitzbogen anlegen oder von ihm ablösen, mehrere dieser Bilder können sich um einen Kreis oder Kreise um

sich her gruppiren u. s. w. Wir nennen auch dieses Gruppirungsgesetz krystallisch wie die einheitliche Wiederkehr im maurischen und romanischen Ornament; der Unterschied ist aber der, daß jetzt die Formen nicht nur die band- und stabartige Verschlingung mit nicht ausdrücklich hervortretendem Mittelpunct aufgeben und als selbständige Ganze sich um einen solchen gruppiren, sondern daß dieß auch in viel mannigfaltigerer, gefüllterer Weise geschieht; das Kaleidoskop (§. 590) ist voller geworden, wird öfter gedreht und daher das Anschießungsprinzip, wie im Dogma durch viele Beweise, reicher belegt. Uebrigens wird durch die vielen gebogenen Spitzen, welche nun theils durch die Nasen, theils durch die leergelassenen kleinen Felder zwischen den Einästungen entstehen, das Eckige des gothischen Styls zum Dornigen, was ebenfalls als ein winterlicher, nordischer Geist gemahnt. — Es liegt nun aber dem Maaßwerke noch ein bestimmteres geometrisches Geheimniß zu Grunde; in der Blüthezeit des Spitzbogenstyls stehen nämlich jene genannten fünf einfachen Grundformen, welche theils einzeln, theils combinirt, über den aliquoten Theilen der Weite des Hauptspitzbogens mit den secundären Spitzbögen zusammengestellt die Grundlinien des Maaßwerks bilden, mit der Art des zu Grunde gelegten Spitzbogens in einem nothwendigen mathematischen Zusammenhang, so daß ihre Messung das Maaß des letzteren und umgekehrt ergibt, also z. B. ein vom Spitzbogenrande abgelöster Vierpaß nur in einem Spitzbogen bestimmter Form vorkommen kann. Das Abweichen von diesen einfachen Verzierungsgrundformen, das Dominirenlassen gewisser willkührlicher Gebilde ohne bestimmtes geometrisches Gesetz, welche früher (wie die Fischblase) nur in untergeordneter Weise als gelegentliche Ausfüllung von Nebenräumen sich ergeben hatten, bezeichnet den Verfall dieses Styls. Jenen geometrischen Zusammenhang zwischen der Art des gewählten Spitzbogens und der Verzierungs-Motive müssen die alten Meister, wie sich nachweisen läßt, zum Theil genau, zum Theil annähernd sich zum Bewußtsein gebracht haben, aber nicht durch starres Festhalten an einmal festgestellten Zahlenverhältnissen, auch nicht auf rein mathematischem Wege, sondern durch ein von inniger Vertiefung geleitetes Probiren und Suchen mit Zirkel und Lineal *).

Dieses Maaßwerk wiederholt sich nun als Durchbrechung in den Galerien, welche die Dachgesimse zieren, im Thurmhelm, in den Strebebögen, in den eigentlichen Vergitterungen, welche über Wand oder Fenster frei abstehend die Fensterform wiederholen, als bloßes

*) Ein unter der Presse befindliches Werk von Reusch, Prof. der Physik in Tübingen, wird über den hier angedeuteten, von ihm aufgefundenen geometrischen Schlüssel, der von den Combinationen Hoffstadts und Anderer wohl zu unterscheiden ist, die ausführliche Rechenschaft geben.

Relief in den Flächenverkleidungen der Spitzgiebel (Wimberge), in der herrlichen kreisförmigen Rose über dem Portal, an den Flächen, welche neben ihr, zwischen den Strebepfeilern, Fenstern an der reichen Façade übrig bleiben und nicht nackt gelassen werden dürfen, sparsamer im Spitzbogenfries, der an den Stockwerken der Thürme, unter dem Dachgesimse sich hinzieht. Haben wir so die Regel gefunden, welche diese Formenwelt innerhalb des einzelnen Theils beherrscht, so tritt nun aber als gemeinschaftliche Einheit für alles Ornament, zugleich selbst wieder Ornamente besonderer Art motivirend, derselbe Verticularismus in Wirkung, welcher diesem ganzen Styl zu Grunde liegt. Dieser Höhenzug führt in gemeinsamem Schwunge Alles empor; er setzt dem in Stufen mit Gesims-Verkröpfungen verjüngt aufsteigenden Strebepfeiler die Fialen auf, läßt an jenen Stufen überall ebensolche Fialen aufsprossen, um dazwischen liegende Spitzbögen und Spitzgiebel zu umflügeln, er ruft die Spitzgiebel selbst überhaupt hervor und weist ihnen ihre bedeutendere Stelle über den Fenster- und Portalspitzbögen an, um überall die Horizontal-Linie der Galerien, Stockwerkgesimse u. s. w., damit nichts Wagrechtes ungebrochen bleibe, aufsteigend zu durchschneiden, er schließt diese Gesammtbewegung im Thurme ab. Und in diesem Höhenzuge tritt abermals jenes Gesetz der Wiederholung ein: wie das Fenster und Portal die Wölbung mit den Tragepfeilern, so wiederholt der Spitzgiebel und die Gruppe kleiner Giebel, welche auf der Höhe des Strebepfeilers der Fiale vorangeht, den Dachgiebel, die kleine Fiale die größere, alle Fialen den Thurm oder umgekehrt. Endlich begnügt sich aber dieser Styl nicht mit einer nackten Schräge, nackten Spitze, zum Theil nicht einmal mit einer nackten Spitzbogen-Umrippung: er läßt an den Gräten des Spitzgiebels, Giebels, Dachs, Thurmhelms, den Kanten der polygonen Fialen jene Blätter aussprossen, die an ein über eine Kugel hergewachsenes Kohlblatt erinnern („Krabben"), und faßt eine Gruppe derselben in der Kreuzblume zusammen, die alle Spitzen krönt. Alles, was im Maaßwerk vegetabilisch erscheint, ist nicht ursprünglich Pflanzenmotiv, sondern nur geometrisch sich ergebende pflanzenartige Form; hier erst, wie am Kapitell des Tragpfeilers, tritt eigentliche Pflanzenform ein. Heimische Pflanzen, Wein-, Epheu-, Hopfen-, Stech-, palmenblatt werden nachgebildet, aber in der guten Zeit immer streng stylisirt und in dieser Stylisirung spielt die kugelartige schwungvolle Auswölbung neben der kräftigen Einkerbung, — also auch hier das nordisch individualisirende Element — eine Hauptrolle (herrliche Kapitelle im Ulmer Münster). Die Thiergestalt erscheint phantastisch in der bestimmten Function des Wasserspeiers, die menschliche stellt sich auf Consolen, von Baldachinen gedeckt an die Tragpfeiler, auf die Strebepfeiler, vorzüglich aber (hier freilich unschön schräg) in die tiefen Kehlen des in reichem Rippenbündel

aufwachsenden Portals der Façade, welches zugleich im Füllungsfelde seines Spitzbogens die Stelle für das Relief bot, das mit den reichen Figurenreihen der Hohlkehlen zu seinen Seiten an diesem Hauptpuncte der concentrirten Pracht ein großes cyklisches Ganzes, ein kirchliches Epos zusammenstellte. — Endlich haben wir noch nach der Farbe zu fragen. Da im Aeußern durch das unendliche Ornament die Baukunst selbst malerisch geworden ist, da im Innern fast keine Wandfläche mehr übrig bleibt, so kann sich dieselbe blos an Einzelnes legen: an die Halbsäulen der Pfeiler, ihre Kapitelle, an die Gurtrippen; häufig beschränkt sie sich hier auf eine Bemalung der nächsten Stelle der Kreuzgurtrippen um den Schlußstein (meist blau, roth, Gold); sie trägt pflanzenartige Ausstrahlungen in die Gewölbekappen ein, sie färbt die Heiligen und ihre Häuschen. Aber es soll ein höherer Ersatz für die großen romanischen und byzantinischen Wandgemälde werden; die Wand ist vom Fenster eingenommen; auf diese Stelle concentrirt sich nun die Farbenwirkung als eine, den Feldern des Maaßwerks in streng architektonischer, höchst organisch angeschlossener Composition eingeordnete Glasmalerei. Gluthvoll leuchtend dämpft diese dennoch das grelle Licht, das sonst die Hallen erfüllen würde und vollendet so durch farbiges Helldunkel den Charakter des Innerlichen: wie es ein idealer Raum ist, in den wir treten, so ist auch das Licht ein künstliches, ein ideales, vermitteltes, verinnerlichtes.

§. 593.

Die Freiheit, welche nun so weit geht, daß sie das Structive in eine allgemeine Empfindungsbewegung (vergl. §. 458) hinauftreibt, schlägt jedoch in Abhängigkeit um; das rein geistige Aufstreben von der Erde ist ebensosehr an die äußere Vielheit einer mythischen Ueberfülle gebunden; neben das Innere fällt ein gerippartiges, stachliches, die vielen Einzelglieder structiv nicht zusammenhaltendes Aeußeres; die Weite und Größe verbunden mit dieser Vielheit und dem farbigen Helldunkel wirkt im Sammeln zerstreuend, berückend: alle diese Züge fassen sich in dem sinnlich geistigen Dualismus der phantastischen Subjectivität (vergl. §. 447) zusammen.

Es ist das eigenthümlich Antinomische am gothischen Wunderbau, daß man im Bewundern seine Schwächen tadeln, im Tadeln wieder bewundern muß. Am bestimmtesten hat diese Schwächen des gothischen „Glashauses“ Hübsch (a. a. O.) aufgeführt, er selbst muß aber das Lob zwischen den Tadel mischen, nur daß jenes nicht in der eigenthümlichen Wage mit diesem schwebt, wie wir es für das Richtige halten. Die kühne Freiheit ist ebensosehr Abhängigkeit, weil die nun allzuleichten Ge-

wölb-Verschlüsse nicht einmal den Brand des Dachstuhls aushalten können; am Thurm ist der durchbrochene Helm kein genügender Wetterschutz, er bedarf einer besondern hölzernen Eindachung. Tiefer gefaßt schwankt jene kühne Gewölbung an den Grenzen des Structiven hin; es ist zwar des Gesetzlichen nicht so gespottet wie da, wo nicht in einem großen Styl, sondern in subjectiver Manier das Architektonische sentimental, malerisch behandelt wird in entschieden unberechtigter Art der Einmischung des Styls der einen Kunst in den der andern (vergl. §. 532), aber es ist doch schon haarscharf an das Unberechtigte angestreift, das stimmungsvolle Hinüberfließen des Tragenden in das Getragene ist eben im Begriff, den Widerstreit von Kraft und Last nicht zu versöhnen, sondern zu verwischen; namentlich in dem allmählichen völligen Aufgeben des Kapitells, das sich doch ganz natürlich ergibt, ist jene Hauptbedingung der schönen Composition, das scharfe Markiren des vollen Contrasts im Zusammenstoße (vergl. §. 568), das trotz der vermittelnden Ueberführung der Glieder nie geopfert werden soll, verflüchtigt. Das Verhältniß zwischen dem Innern und Aeußern des Baus spiegelt klar jenen bei der Betrachtung des Ornaments mehrfach schon in Erinnerung gebrachten Dualismus des Geistlichen und Sinnlichen in der Welt des Mittelalters wieder; die aufgegangene tiefe Geistigkeit ist nicht durch die Persönlichkeit durchgeführt, Innigkeit und Rohheit, spröder Eigensinn, geistige Durchsichtigkeit aller Dinge und mythisches Verkörperungsbedürfniß, das einen neuen Olymp erzeugt, fallen nebeneinander, schieben sich zwischeneinander: so erscheint der Außenbau an sich als ein unter allem Reichthum des Ornaments dennoch trockenes Knochengerüste, das dem stimmungsvollen Innenbau kein genügendes Fleisch umlegt, man ist an die dürren Leiber bei den ausdrucksvollen Köpfen in der deutschen Malerei erinnert; die unendlichen Spitzen sind die spröde Monadenwelt der trotzigen Einzelkräfte der mittelalterlichen Gesellschaft, die noch nicht wahrhaft Staat heißen kann, sie sind zugleich die vielen Götter des Mittelalters; das Gemeinsame der aufsteigenden Linie faßt zwar diese ragenden Einzelkörper ebenso zusammen, wie die Religion jene spröde Welt von Individuen, Corporationen in gemeinsamem Schwunge vereinigte, und der Thurm, worin sich diese Bewegung abschließt, ist zugleich der eine Gott als Schluß jenes Olypms, aber in der Baukunst reicht jener gemeinsame Höhenzug als bindende Einheit nicht hin, dieselbe fordert vielmehr eine körperlich übergreifende Subsumtion des Vielen (unter gemeinsamer Decke); und ebenso verhält es sich im Leben: kein wahrhaft als Gesetz, Recht, Regierung zusammengefaßtes Allgemeines faßt die kirchlich vereinigten Einzelkräfte des Mittelalters auch vernünftig weltlich zusammen; endlich wie die vielen Spitzen und Ornamente einer durchgängigen Eisenverankerung bedürfen, so muß die scholastische Spitzfindigkeit den ganzen

Mythenkreis neben dem Einen Gott stützen und heften. In einer früheren Vergleichung fanden wir die Scholastik als geometrischen Schematismus in der Erfindung und Reglung der Ornamente thätig. Man wird den Reichthum derselben und das System der Einzelglieder nicht ganz gerecht beurtheilen, wenn man vom Standpuncte einer so absolut streng nur organisch charakterisirenden Kunstform ausgeht, wie Bötticher; mehr freie Poesie, als der einfache griechische Bau zuläßt, muß berechtigt sein. Aber es gibt auch in diesem weiteren Spielraum ein Maaß, das nur ein so kühner Bau in seiner Selbständigkeit, nie aber eine Zeit, die das Ganze nicht selbst genial erfunden hat, überschreiten darf. — Die colossale Größe macht das Innere zu einer Welt, einer geistlichen Stadt, worin rührend jeder seine Seelenlabung jederzeit holen kann (vergl. Hegel Aesth. II, S. 342. 343), allein die vielen Altäre, die gleichzeitigen Gottesdienste, das Ab- und Zugehen, das hallende Geräusch zerstreut ebensosehr, als es sammelt, und das farbenglühende Helldunkel entspricht einer Andacht, die zu wenig Boden schlichten, hellen Denkens hat, um wahre Erbauung zu sein, die vielmehr eine tiefinnerliche Aufregung ist.

3. Ausgang.

§. 594.

Den Zuständen §. 362 ff. und der Wandlung der Phantasie §. 464 ff. entspricht von der einen Seite eine Ausschweifung des gothischen Styls von noch gesteigerter Zierlichkeit in Willkühr, von der andern Seite das durch deutliche Vorboten einer ganz veränderten Stimmung innerhalb jener Form angekündigte Eindringen classischen, zunächst römischen Styls, dessen anfängliche bewegtere Mischung mit mittelalterlichen Motiven vorerst einer strengeren Nachahmung weicht. Der realistischer gewordene Sinn zeigt sich zugleich in dem Ueberwachsen der weltlichen Zweige der Baukunst.

Daß die Kühnheit und unendliche Verzierungsfälle, der malerische, bewegte Zug des gothischen Styls noch nicht Willkühr genannt, noch nicht zu den rein unbefugten Einmischungen der Stylgesetze einer Kunst in die andere geschlagen werden darf, sondern in jener antinomisch schwebenden Weise aufzufassen ist, wie wir es zum vorhergehenden §. bezeichnet haben, dafür liegt der sichere Beweis in der Erscheinung einer Stylweise innerhalb desselben, welche unzweifelhaft Willkühr ist, die structiven Gesetze entschieden verspottet, das Ornament augenfällig desorganisirt, also im Grunde vielmehr Manier zu nennen ist. Anfangs erscheint diese Aus-

schweifung nur erst als noch größere Zierlichkeit namentlich in der Steigerung des Rippengliederbaus im Gewölbe zu Netz-, Stern-, Korb-Gewölben, welche die Masse bis auf ein Aeußerstes zu entlasten suchen, bald aber geht dieser spätgothische Styl in die bezeichnete gesetzlose Spielerei über; sie äußert sich namentlich im Ornament als Abweichen von jener geometrischen Regel in der Verbindung bestimmter Verhältnisse des Maaßwerks mit bestimmten Spitzbögen, als willkührliche Ausfüllung der Felder, besonders mit geschweiften Formen (die Fischblase z. B. wird nun nicht mehr in übrig gebliebene Nebenfelder verwiesen, sondern spielt eine Hauptrolle), als seitliche Ausbiegung (Frauenschuh u. dergl.), als Aufnahme nicht geometrisch stylisirten Zweigwerks, als Einführung der geschweiften Form auch an die Stelle des Spitzbogens (Eselsrücken). Daneben tritt aber ein anderer Zug hervor: ein Zug zum Einfacheren, weniger Getheilten und zur horizontalen Linie: Vorzeichen jener Stimmung, die ruhiger an der Erde bleiben will, die zu jener Versöhnung mit der Objectivität strebt, welche wir als Prinzip des modernen Ideals aufgestellt haben. In der Wölbung erscheint dieser Zug als erneuerte Liebe zum ruhigeren Rundbogen, als Aufnahme des Stichbogens, im Ornament als Eintritt geradlinigen Stabwerkes in die Füllungen, das nun freilich mit dem Bogensegment in einem schlechten Verhältniß steht und so auch den Verfall bezeichnet, den wir nicht weiter verfolgen. Diese Zeichen treten außerhalb Italiens auf, wo der gothische Styl niemals in seinem ganzen Wesen eingedrungen ist, wo vielmehr frühe der romanische Rundbogen wieder vorgezogen und schon im fünfzehnten Jahrhundert zum classisch römischen Style, namentlich zur Kuppel, zunächst in anmuthig bewegter Verbindung mit Basiliken-Grundformen, ornamentistischen Einzelformen des Vorgothischen (gruppirten Fenstern u. dgl.) zurückgegriffen wird. Dann aber wird der römische Baustyl mit vollem Bewußtsein erneuert und bildet sich, was wir Renaissance nennen; in Italien zunächst als freiere, noch immer an die Basiliken-Anlage anknüpfende, die Façaden lebendig gliedernde (Bruneleschi, anfangs Bramante), dann als nüchtern correcte, auf Vitruv gebaute Nachahmung (Alberti). Dieser erneuerte römische Styl entspricht genau der Wiederaufnahme des objectiven classischen Ideals in noch unverarbeiteter Form, welche der lebendigen Aneignung vorangehen mußte; sie verbindet sich, wie die neue Anschauungsweise mit der noch nicht durchgebildeten Persönlichkeit, auf widersprechende Weise mit der Sitte und Anschauung einer vom Alterthum gänzlich verschiedenen Zeit. Weniger gilt dieß von den Italienern als dem am reinsten romanischen Volke; es stellt sich hier nicht weiter ein Rest Mittelalter mit dem Antiken zusammen, der Widerspruch liegt, abgerechnet die ursprüngliche innere Unwahrheit des römischen Styls an sich, die in der decorativen Verbindung des Architravstyls

mit der geschlossenen Façade und der Wölbung bestand und nun wieder zu Ehren kommt, nur zwischen der Form und dem eigentlichen Bau- und Wohn-Bedürfniß. Es ist übrigens Ausdruck des neuen Zuges zur Wirklichkeit, daß dieser erneuerte antike Styl ebenso bedeutend in einem Reichthum neuer öffentlicher und Privat-Paläste, als an Kirchen, hervortritt. Im Mittelalter wie im Alterthum ging der Styl vom Tempel aus und zog die übrigen Zweige nach; jetzt hört der religiöse Bau auf, stylbildend, maaßgebend zu sein.

γ. Die moderne Baukunst.

§. 595.

1. **Ein phantasiereiches Verzierungssystem verdrängt in Italien wieder jene nüchterne Nachahmung, geht in ein leidenschaftliches, gewaltsames Formenspiel und von da in vollendete, aufgeregt empfindsame, aller structiven Gesetze spottende, üppige und durchaus schnörkelhafte Manier über (vergl. §. 473). Diese verpflanzt sich zu den nordischen Völkern, die bis dahin die erneuerte classische Form mit Resten der gothischen in charakteristischer Weise gemischt haben, und**
2. **beherrscht von Frankreich aus die Welt (vergl. §. 370 ff. und 476). Nachdem die Revolution des Lebens und der Phantasie diesem Unwesen ein Ende gemacht hat, vermag jedoch auch der geläuterte moderne Geist auf dem Gebiete der Baukunst nicht schöpferisch zu werden, sondern nur die dagewesenen Style in ihrer Reinheit nachzubilden. Die Erzeugung eines dem Wesen des modernen Ideals (vergl. §. 467) entsprechenden neuen Styls hängt von den Bedingungen ab, die sich aus §. 577 ergeben.**

1. Der erste Theil des §. umfaßt das Reformationszeitalter und die Zeit bis zu dem Zustande, den der zweite Theil unseres Systems als Mitte des Modernen in der ästhetischen Physiognomik der Geschichte und in der Geschichte der Phantasie aufstellt: vom sechzehnten bis tief in's achtzehnte Jahrhundert. In Italien gibt sich das raschere, feurige Gefühl, das allenthalben erwacht, seinen architektonischen Ausdruck vorerst in brillanter Neubelebung des nüchtern gewordenen Renaissance-Styls, edler, reicher Glieder- und Ornamentfülle (Raphael, Sangallo u. And.); das Wildere geht von einer mächtigen, aber gewaltsamen Persönlichkeit, von M. Angelo, aus: die Riesen-Pilaster und Gebälke, Verkröpfungen, das Brechen und Einschneiden der Giebel über Thür und Fenster, der Anfang des Schnörkels in geschweiften, gerollten Verzierungen. Diese Erscheinungen, so wie den reinen Rokoko, der durch Bernini und Borromini, den

„Todfeind der geraden Linie", im siebzehnten Jahrhundert aus diesen Ansätzen sich entwickelt, hat die eigentliche Kunstgeschichte näher zu schildern; die Aesthetik begnügt sich, da sie nur, wo ein neuer Originalstyl auftritt, tiefer einzugehen hat, mit der Zurückweisung auf die allgemeinen Zustände, die sich in solchen Formen culturhistorisch spiegeln, sowie auf die geschichtliche Gestalt des Geistes und der Phantasie, der sie entsprechen. Jene Zustände sind zunächst bei den Italienern zuerst die schönere Humanitäts-Entfaltung des früheren sechzehnten Jahrhunderts, dann die seelenlose Pracht des restaurirten, innerlich verwilderten Katholicismus §. 366, a.; in der Geschichte der Phantasie ist es die erste, frische Aneignung des objectiven Ideals des Alterthums §. 467, dann die „empfindsam gereizte, gewaltsam schwülstige, subjectiv willkührliche" Stimmung, die in §. 473 aufgeführt ist; diese kräuselt den Stein wie Papierschnitzel, zieht ihn in lauter unbestimmte, schilf- und fasernartige Formen aus, unterbricht alles Tragende in seiner structiven Grundlinie und verhöhnt so mit selbstgefälligem Lächeln das Gesetz der Schwere, wickelt den Thurm in Schneckenlinien auf u. s. w. Wir haben aber noch nicht das ganze Bild, wenn wir diese Bauformen nur mit den südlichromanischen Zuständen zusammenhalten; wir müssen uns erst nach dem Norden wenden. Der neuitalienische Baustyl wandert zunächst nach Frankreich (Franz I.), dann weiter und namentlich nach Deutschland. Die Reformation konnte keinen neuen Baustyl schaffen, weil sie keine neue Religion schuf; hier wie in Frankreich verbindet sich nun die Renaissance mit den Resten des Gothischen, mit dem steilen Giebel, den mancherlei Bogenformen, die das Spätgothische, zum Theil aus dem maurisch-Romanischen, wieder aufgenommen, und diese Mischung ist es, die als besonders charakteristisch hervorzuheben ist, denn in ihr spiegelt sich die rauhere, heftigere nordische Kraft in ihrer unausgeglichenen Verbindung mit dem neuerwachten Humanitätsprinzip (§. 470. 471); die gewaltsameren Formen aber, die von M. Angelo ausgehen und den Rokoko einleiten, in diesen Ländern immer noch mit jenen gothischen Resten gemischt, charakterisiren genau jene allgemeine wilde Entfesselung der Leidenschaften §. 368. 369 und fallen ganz mit dem „Ausgeschwungenen, Luftigen, Weiten, Bewegten" der übrigen Culturformen (s. ebend.) zusammen. Die Feststellung und Herrschaft des Rokoko aber, woraus nun jene gothischen Reste verschwunden sind, als allgemeine, absolute Convenienz fällt zusammen mit den Zuständen der absoluten französischen Monarchie, der frivolen Aufklärung u. s. w. §. 370—373 und der entsprechenden geistigen, sog. classischen Dictatur §. 476. Es bedarf, wenn man diese §§. vergleicht, weiterer Schilderung nicht. War schon in der reingothischen Baukunst zu viel malerische Empfindungsbewegung, wurde in der spätgothischen durch die Steigerung dieser Bewegtheit das

Structive bereits entschieden beeinträchtigt, so ist nun in die Baukunst geradezu der Affect gefahren und zwar derselbe, der in der Malerei selbst jede satte, ganze, bestimmte Form scheut, nur das Runzliche, Hingeschleuderte, Ausgefaserte liebt. Die Pflanze insbesondere wird nun in der Baukunst nicht nur nicht, wie es sein soll, geometrisch stylisirt, sondern ihr natürlicher Styl noch entstylisirt. Doch ist anzuerkennen, daß die Franzosen in diesem Unwesen nie so weit gegangen sind, als die Italiener, und daß sie zuerst wieder einiges Maaß in dasselbe eingeführt haben.

2. Die politische Revolution ging hervor aus einer Abstraction der Idee, welche auf dem Boden der Culturformen im Sinn der negativen Aufklärung rein durchschneidend, abmähend wirkte, vergl. §. 374. Sie konnte nach manchen früheren Versuchen, zum Einfacheren und Strengeren zurückzukehren, nur den Boden bereiten für die concrete Aufklärung mit ihrer wiedergewonnenen, richtigen Anschauung des römisch Classischen und des rein Classischen, des Griechischen (Stuart und Revett); die Revolution im Gebiete der Phantasie selbst §. 477 ff. wurde nicht schöpferisch in der Baukunst, denn ein neuer Baustyl setzt ganz andere, völkerumfassendere Bedingungen voraus, als eine Umwälzung in der Poesie. Wie sich diese stürmische Gährung zur wahren Humanität mittels der wahren Aneignung des classischen Ideals läutert, so bereitet sich nun in der Baukunst die reine Restauration des Griechischen vor, die moderne Romantik restaurirt das Gothische, und wie einmal der große geschichtliche Gegensatz der Hauptstyle mit unschöpferischer reiner Objectivität anerkannt ist und nachgeahmt wird, so entwickelt sich weiter der reine Eklekticismus, der nun alle Style kennt, anerkennt, wiederholt und in jedem Style bauen kann, nur in keinem eigenen. Vergl. zu diesem Zustand §. 377 und 482. Die Zopfzeit erscheint dieser völligen Zeugungsunfähigkeit gegenüber frisch, kühn, schwungvoll, phantasiereich, würdig wie ihre Tracht gegenüber der Hungrigkeit der modernen. Was nun die Frage nach einem neuen Baustyl anbelangt, so läßt sich im ganz Allgemeinen wohl bestimmen, was er enthalten muß, und diese Bestimmung entspricht auch ganz der Art, wie jeder neue Baustyl sich zu früheren verhält: er schafft nicht absolut Neues, sondern bildet frühere Style zu Momenten eines neuen, organischen Ganzen um. Ist nämlich das moderne Ideal überhaupt die Phantasie der wahrhaft freien, mit der Objectivität versöhnten Subjectivität, so sind als die Prinzipien, die so zu Momenten umgebildet werden, die zwei großen historischen Hauptstyle gegeben: der befreiten Subjectivität entspricht die freie Raumüberspannung, die Wölbungskunst des Mittelalters, der harmonischen Objectivität die classische Baukunst, und wie dieser große Gegensatz geistig versöhnt werden soll, so liegt in der Baukunst die Aufgabe vor, diese zwei Style zu einem neuen, dritten ineinanderzuarbeiten. Diese Versöhnung ist im Ideal

überhaupt sowohl Ausfluß, als Quelle der wahren Freiheit, die dem Mittelalter noch fehlte, daher seine Subjectivität eben die phantastische war. Das Bewußtsein des Mittelalters war zu innerlich, weil es nicht innerlich genug war, d. h. weil es die Geistigkeit der Weltanschauung nicht im freien Denken wirklich innerlich durchzuführen vermochte, und ebendaher fiel es zugleich und neben der aufgegangenen Innerlichkeit der Aeußerlichkeit, der politisch ungeeinigten Vielheit roher Kräfte, der neuen Vielgötterei anheim. Dieß drückte sich in seinem Baustyl aus und diese Seite seines Baustyls soll eben dadurch, daß das ewig Gültige im Classischen, die harmonische Gediegenheit, die organische Einheit, die Ruhe, die er voraus hatte, mit dem Wahren des mittelalterlichen Baus sich verschmelzt, getilgt werden. Das antike Bewußtsein hatte aber die Subjectivität nicht entwickelt, dem entsprechend ist sein Baustyl zu gebunden, und wie das Mittelalterliche, so muß daher in dieser Verschmelzung nothwendig auch das Classische einer wesentlichen Umbildung unterliegen. Worin aber diese Umbildung beider Mischungsbestandtheile, denen so entgegengesetzte structive Prinzipien zu Grunde liegen, bestehen soll? Darauf hat nur die Zukunft die Antwort. Bötticher bestimmt die „Synthese" dahin, daß zum Deckenbau des Mittelalters die classische Baukunst ihre organisch naturgemäße Formensprache (Glieder und Ornament) geben müsse. Allein er selbst hat die reine Strenge dieser Formensprache nur im griechischen Architravstyl nachgewiesen, dieser, als prinzipiell verschieden, läßt sich als solcher offenbar mit dem Gewölbebau nicht verschmelzen. Auch wird man so, nach dem einfachen Gegensatze von Kernform und Kunstform, nicht scheiden können, denn nicht alle Glieder- und Ornamentbildung des gothischen Styls war phantastisch und abentheuerlich; das Hohlkehlen- und Ecken-Abstoßungssystem, also das Prinzip der einwärts gewendeten Gliederung mindestens war wohlthuend für das Auge, warm, heimlich, dem Norden angemessen. Hübsch (in der öfters angeführten geistreichen Schrift) sucht den Punct, welchen die moderne Baukunst erfassen und fortbilden müsse, zwischen der altitalienischen (gemischt romanischen und altrömischen) Bauart und der Früh-Renaissance; Verbindung der Säule und des Rundbogens (namentlich als flachen oder Stichbogens in der Archivolte) ist das Wesentliche der von ihm empfohlenen Verschmelzung, für die geschlossene Façade nimmt er die Lissene auf, für die Decke der (protestantischen) Kirche, deren Bild er entwirft, das Tonnengewölbe. Die Wölbungsart bietet noch ihre besondern schwierigen Fragen; die Meisten rathen das romanische Rundbogen-Kreuzgewölbe; dasselbe ließe sich mit dem spitzbogigen in Einem Gebäude immerhin verbinden, aber von dem Gottesdienste, dem der neue Styl dienen soll, wird, so wenig wir ihn noch kennen, doch anzunehmen sein, daß er von dem protestan-

tischen das größere Gewicht der Predigt in sich hinübernehmen werde, und dieß fordert Vermeidung des vielfachen Wiederhalls in den vielen Gewölbefeldern, lichte Oeffnung der Seitenschiffe, und doch wäre ein Aufgeben jener kühnen Ueberspannungen ein offenbarer Rückschritt zum Aermeren. Also überall ungelöste Fragen, und es kann auch keine Pflicht geben, sie zu lösen, weil es für jetzt keine Möglichkeit gibt. Einem neuen Baustyl muß eine neue Form der Bildung vorausgehen: eine Bildung, welche das Chaos kritischer Gedanken, auflösender und erhaltender Tendenzen, trennender Leidenschaften, das unsere unzufriedene Uebergangszeit darstellt, zu einem Zustande natürlichen, einfachen Gesammtgefühls aufgehoben haben muß, eines Gesammtgefühls, welches zugleich die Kluft zwischen der Bildungsstufe der Stände in der Beziehung der Religion so ausfüllt, daß trotz den Unterschieden in der Ausbildung des Denkens Ein Höchstes Allen gleich ehrwürdig ist. Ein solches Gemeingefühl muß sich in einem neuen Cultus darstellen und die Bedürfnisse dieses Cultus, der den geläuterten romanisch-katholischen Fest- und Formsinn und die gelichtete germanisch-protestantische Innerlichkeit irgendwie verschmelzen wird, werden auf der Grundlage jenes Gemeingefühls, das eben dem Künstler selbst lebendig inwohnen wird, diesen erwecken, daß er denkend und doch naiv die Frage, die wir mit bloßem Denken nicht lösen können, einfach lösen wird. Hiemit sind wir zu §. 577 zurückgekehrt, der in der Anmerkung bereits auch den naheliegenden Vorwurf eines Widerspruchs zwischen dem Satze in §. 466, im modernen Ideal habe sich das Schöne von der Religion getrennt, und zwischen den nunmehr aufgestellten Sätzen widerlegt.

Anhang.

Die untergeordnete Tektonik.

§. 596.

An die Baukunst schließen sich verschiedene Arten technischer Thätigkeit an, welche nur Zweckmäßiges hervorbringen, aber dasselbe auf Grundlage des architektonischen Styls verschönern, wobei die ästhetische Aufgabe darin besteht, daß der anhängende Schmuck zwar spielend, doch in organisch klarer Weise den Zweck ausdrücke. Am nächsten steht der Baukunst die Fügung und Verzierung unbeweglicher, gewissen im Bauzwecke selbst begriffenen Bedürfnissen dienender Werke; auch die Technik größerer, beweglicher oder zwar kleinerer, aber auf das Geradlinige angewiesener Geräthe schließt sich ihr in innigem Zusammenhang an. Dagegen nähert sich die Technik der Gefäße und des handlichen Geräthes durch Vorherrschen des Runden und der Nachbildung organischer Formen in der Verzierung dem Gebiete der nächstfolgenden, die concrete Gestalt nachahmenden Kunst. Auch die Bekleidung architektonischer Räume und größerer Geräthe mit weichen Stoffen und die ästhetischen Motive in der Anfertigung derselben knüpfen sich an das Gebiet der Architektur. Die Geschichte des Styls in dieser reichen Formenwelt folgt überall den Epochen des Bau-Styls. 1. 2. 3.

1. Die Baukunst selbst im Ganzen und Großen ist das Extrem, wodurch die Kunst ihre Wurzel im Lebensbedürfniß und Handwerk hat, indem sie zunächst dem Zwecke der geschützten Wohnung dient und von diesem Ausgangspuncte sich zur würdigen Umschließung eines durch den absoluten Selbstzweck der Idee geforderten Innern erhebt. Jede Kunst hat nun ihre anhängenden Formen, worin ein an sich Außerästhetisches durch ästhetische Zuthat gehoben oder als lebendiger Stoff zu ästhetischer Darstellung verwendet wird vergl. §. 545 ff. Unter diesen verschiedenen Formen kann der Baukust nur diejenige anhängend zur Seite stehen, worin ein der äußern Zweckmäßigkeit dienendes Erzeugniß verschönert wird vergl. §. 546. Unter äußerer Zweckmäßigkeit kann hier natürlich nicht jene umfassendere verstanden werden, welcher die Baukunst selbst dient, sondern nur das Gebiet der untergeordneten Zwecke, das sich niemals zu der Höhe jenes absoluten Selbstzweckes erheben kann wie der Bauzweck im Tempel, das Gebiet des einzelnen Bedürfnisses, wofür sich

der empirische Mensch durch Geräthschaften, Gefäße u. s. w. die Mittel schafft. Wir nennen dieß Gebiet das der untergeordneten Tektonik. Otfr. Müller befaßt unter dem Namen Tektonik sowohl die Baukunst im Großen, als die Technik der Geräthe und Gefäße; wir folgen ihm, indem wir durch den Beisatz „untergeordnet" diese Gesammt-Benennung auch für die Architektonik offen lassen. Die tiefere ästhetische Bedeutung aller verschönernden Kunst ist schon in §. 545 mit Rückbeziehung auf frühere, allgemeine Sätze ausgesprochen. Niemand rühme sich des Kunstsinns, der sich nicht auch für diese untergeordneten Zweige, wodurch die Kunst sich concret mit dem Leben verschlingt, lebendig interessirt; wer das Auge im Großen für das Schöne gebildet hat, der geht am Laden des Kunsttischlers, Waffenschmieds, an der Auslage von Gefäßen u. dergl. nicht gleichgiltig vorüber. Das ästhetische Gesetz nun für dieses Gebiet bestimmt der §. dahin, daß das verschönernde Spiel den zierenden Zusatz mit der außerästhetischen Kernform nicht äußerlich, sondern organisch in einer den Zweck selbst klar symbolisirenden Weise vereinigen soll. Wenige Beispiele mögen dieß erläutern. Der thierische Fuß an antiken Tischen und andern Geräthen zeigt sinnig an, daß das Geräthe beweglich ist, die Pantherdatze deutet spezieller die Bestimmung des Weintischs an (Attribut des Dionysos). Am Sturmbock kann der harte, spröde, dumpfe Stoß nicht besser charakterisirt sein, als durch den Widderkopf. Der Hahn am Schlosse des Schießgewehrs schnappt vor, schlägt auf, entzündet das Feuer: das Schnappen mag durch eine Fischform symbolisirt werden, oder mehr als pickender Stoß aufgefaßt durch das Bild des Raubvogels, dagegen bezeichnet der Drache zugleich den Entzündungsprozeß; so belebt sich die Waffe und es liegt in dem treffenden Spiele des Schmucks dieselbe Poesie wie in Beilegung persönlicher Namen, wodurch bei den alten Völkern jede Waffe zu einem persönlichen Wesen wurde, wodurch die Glocke, das Schiff noch heute beseelt vorgestellt wird. Dagegen mag durch die Bemerkung, daß es sehr schwer ist, für den Mechanismus des Zündnadelgewehrs eine passende symbolische Verzierung zu erfinden, sogleich auf den schweren Kampf hingewiesen werden, welchen in der modernen Zeit der Kunstsinn mit der Nacktheit zu bestehen hat, die der unendliche Fortschritt der mechanischen Erfindungen mit sich bringt.

2. Es ist sehr schwer, die unendliche Formenwelt einzutheilen, von der es sich hier handelt. Die Eintheilung nach Gegenständen, an sich schon schwierig, durchkreuzt sich mit der Eintheilung nach Gewerken, da dieselben Gegenstände, aus verschiedenem Materiale geformt, verschiedenen Zweigen der Technik zufallen. Der §. legt seiner Ueberschrift die Richtschnur zu Grunde, daß er von dem Gebiete, das der Baukunst enger sich anschließt, zu den Endpuncten fortgeht, wo sich diese Welt geschmückter

Formen mehr und mehr in die Sculptur verläuft. Dieß geschieht in dem Grade, in welchem die runde Linie und die Zierrath, die Organisches nachbildet, herrschend wird. Je mehr die strenge geometrische Linie herrscht, desto näher stellen sich diese Gebilde an die Seite der Architektur. Wir beginnen die Uebersicht mit jenen größeren Gegenständen, die sich dadurch der Baukunst am engsten anschließen, daß sie unbeweglich im Bauwerk stehen und einem Zwecke dienen, der im Bauzwecke mitenthalten ist; zunächst im idealen Bauzweck des Grabmals und Tempels: Sarkophag, Grabstein, Altar, Chorgestühl, Kanzel, Sacramentshaus, Orgel nach der decorativen Seite ihres Baus, Taufstein. In diesen Bildungen wird sich immer der Baustyl einer Zeit wiederholen, aber reicher, als das Bauwerk selbst, in eine vielfältige Ornamentenwelt hinüberblühen. Im Mittelalter hat sich an diesen Zweigen vorzüglich die blühende Schnitzerkunst entwickelt, denn für die im Innern geschützt stehenden Werke war das Holz ein ganz günstiges Material; doch auch dem Stein wurde nun (vorzüglich in den reichen Sacramentshäusern) ein Formenspiel abgewonnen, das die Nachwelt anstaunt. Die Namen Adam Kraft und Syrlin mögen statt aller weitern Schilderung ein lebendiges und herrliches Bild in der Phantasie hervorrufen. Welcher Schwung, welche strotzende Kraft und welche Genialität der Windung, Verschlingung, welche markige Schärfe bringt nun namentlich in die Pflanzen-Ornamentik ein, die hier einen ungleich reicheren Spielraum hat, als in der großen Architektur! — Von Solchem, was der nützlichen Baukunst angehört, mag hier der Ofen erwähnt werden; die Kunst des Eisengießers und des Töpfers kann aus dem Zwecke der Feurung einen Reichthum charakterisirender ästhetischer Motive entwickeln. In untergeordneterer Weise schließen sich an die Architektur gewisse Aufgaben des Schmieds und Schlossers, zum Theil auch des Eisen- und Bronce-Gießers an: Gitter, Geländer, Träger von Hervorragendem, reiche Schlösser, Thürklopfer u. dergl.; nimmt man die letzteren, kleineren Objecte für sich, so gehören sie freilich in ein weiter unten aufzuführendes, näher der Plastik zuzuweisendes Gebiet, allein wir dürfen sie mit dem Festen des ganzen Bauwerks zusammenfassen. Auch die zuerst genannten größeren Formen gehen ja vielfach in eigentlich plastisches Bildwerk über, das aber hier eben Ornament einer architektonisch behandelten Grundbildung ist und deren Gesetzen folgt. Die Belegung des Bodens gehört dem Mosaik-Arbeiter und Tischler, der Architekt kann ihm die Motive vorzeichnen, welche hier auf die Technik des Flechtens, Wirkens hinüberweisen, ein Gebiet, von dessen Stellung nachher die Rede sein wird. — Wir gehen nun zu den Geräthen über, d. h. vorerst nur zu einem Theile derselben, demjenigen nämlich, der durch Größe oder, wenn die Formen klein sind, durch sächlich begründetes

Vorherrschen der geraden Linie immer noch in näherem Zusammenhang mit dem Bildungsgesetze der Baukunst steht. Es handelt sich jetzt um lauter bewegliche Gegenstände, denn auf diese hat sich der Name Geräthe durch den Gebrauch beschränkt. Zu dem größeren Geräthe gehört Alles, was man Möbel nennt: Tisch, Sessel (und Prachtsessel: Thron), Bank, Schrank, aber auch Fahrzeuge: Wagen, Schlitten. Es theilen sich je nach dem Materiale verschiedene Gewerke darein: Tischler, Bronce- und Eisen-Gießer, Marmor-Arbeiter (ein unbestimmtes Gebiet zwischen Baukünstler und Bildhauer), Wagner, zum Theil Dreher, Toreut d. h. der Techniker, der aus Metallen oder Elfenbein, Perlmutter u. dergl. treibt, fügt und die Oberflächen des Ganzen in verschiedener Weise künstlerisch bearbeitet. Diese letztere Technik (römisch caelatura) begreift nun freilich Vieles in sich, was wir als bereits mehr dem Plastischen angehörig, jetzt Sache des Gold- und Silber-Arbeiters, Ciseleurs, Gürtlers weiter unten aufführen, doch ist sie ebenso in dem vorliegenden Gebiete größeren, mehr bauartig gefügten Geräthes thätig. Hieher können wir auch noch Lampen-, Lichter- und Gefäßgestelle, wie Kandelaber, Dreifüße, Leuchter, Kronleuchter ziehen, die freilich schon, dem größten Theil ihrer Form nach, in organische Formen-Nachbildung sich auflösen können, doch in ihren Grundlinien immer structiv, Säulenartig, auch Hängwerkartig bleiben. Aber selbst Kleines, Handliches, zur Aufbewahrung der verschiedensten Dinge Bestimmtes gehört noch hieher, sofern das Geradlinigte darin herrscht; Behälter zu gottesdienstlichem Gebrauche wie Monstranzen folgen streng dem Baustyl; doch auch Unbedeutenderes, dem gewöhnlichen Gebrauche Dienendes ist hier zu nennen: Laden, Kästchen (antike Schmuckkästchen: cistae mysticae), mit eingelegter, erhabener Arbeit, Niello u. s. w. geschmückt: ein Feld, worin namentlich noch die Cinquecentisten so viel Reiches und Zierliches geleistet haben. Zu den Behältern läßt sich das Uhrgestelle rechnen, dem eine architektonische Bildung immer die natürlichste ist. Selbst die Cartonnerie und die Sattlerarbeit in geradlinigten Behältern mag hier noch erwähnt werden. — Gehen wir nun zu dem Gebiete über, das sich bestimmter der Plastik nähert, so ist es zunächst die Herrschaft der runden Linie, was diesen Uebergang bildet, und dieselbe ist durch die Bestimmung, Flüssiges in sich aufzunehmen und auszugießen, im Gefäße gegeben. Das gröbere hölzerne Gefäß, Faß, Bütte u. s. f. schicken wir mit der kurzen Bemerkung voran, daß diese Arbeiten des Küfers und Schefflers nicht immer so nackt und roh gewesen sind, wie heutzutage in den meisten Ländern, vielmehr Schnitzwerk, verschiedenfarbige Holzarten, schön geschwungene Grundform selbst diesem Werke des Bedürfnisses einen höheren Anhauch gegeben haben. Das kleinere Gefäß nun beschäftigt nach dem verschiede-

nen Materiale den Marmor-Arbeiter, Dreher, Flaschner, Zinngießer, Eisen- und Bronce-Gießer, wieder den Toreuten, namentlich aber den Kerameuten: den Bildner aus Thon (in neuerer Technik auch Porzellan) und Glas. Bötticher (Tekt. d. Hell. Thl. I, S. 42 ff.) hat gezeigt, wie schön organisch, der Gliederung in ihrer Baukunst entsprechend, die Griechen das Gefäß in seinen Haupttheilen: Kessel oder Bauch, Fuß, Hals mit Lippe und Henkel entwickelt haben. Das Trinkgefäß unterscheidet sich von dem zum Aufbewahren und Ausgießen bestimmten durch seine weitere Mündung; dagegen öffnet sich die Lampe nur in einem engen Mund für den Tocht, dessen Flamme das flüssige Oel verzehrt. Zu getriebener Arbeit eignet sich besonders die weitgeöffnete Schüsselform. An die Gefäße können wir die Technik des Korbflechtens anschließen, da sie ihre niedlichsten Formen im gefäßähnlich Runden hervorbringt. — Es bleibt nun eine unübersehliche Masse meist „handlichen Geräthes" übrig, dessen Grundform durch den rein äußern, praktischen Zweck so gegeben ist, daß die höhere Technik aus ihr nichts entwickeln, sondern sich nur an sie anlegen kann; je weniger sie denn in die Fügung selbst einzudringen vermag, um so weniger kann sie in architektonischem Style verfahren, um so mehr wird sie vegetabilische, thierische, menschliche Formen anbringen und daher in die Plastik hinüberweisen, nur daß diese Formen hier vom Organischen in Arabasken-Weise abweichen, Pflanzen- und animalische Gestalten oder diese unter sich mischen können, was ihnen den ornamentistischen, also doch architektonischen Charakter bewahrt. Man denke hier an Waffen, Stöcke, Scepter, musikalische Instrumente (auch Glocken), an Küchen- und Hausgeräthe der verschiedensten Art, und wenn man zweifelt, ob selbst diese letzteren Dinge der Erwähnung werth seien, übersehe man die Ausgrabungen von Pompeji. Dagegen schreitet die Verzierung der Speisetafel bis zu Gegenständen fort, die blos der Pracht wegen aufgestellt werden; Tafel-Aufsätze können in ihrem Hauptkörper architektonisch organisirt sein, aber Pflanze, Thier- und Menschengestalt wird doch den Haupttheil ihrer Gruppirung bilden. Das Kleinste in der nun vor uns liegenden unendlichen Masse ist Schmuck in Edelsteinen, edlen Metallen, Elfenbein u. dergl.: ein Gebiet, das wir im Anhang zur Bildnerkunst wieder aufzunehmen haben, denn hier namentlich legt sich die Organisches im Kleinen nachbildende Zierplastik an oder gibt dem niedlichen Ganzen seine Form. Doch bleibt Vieles übrig, was nicht so bestimmt in das Plastische hinübergeht; eine Spange z. B. kann ganz plastisch als Schlange, aber auch in Gelenken als Kette, somit mehr architektonisch-ornamentistisch behandelt werden. — Es versteht sich nun, daß an einem großen Theil des hier vor uns ausgebreiteten Reichs anhängender Schönheit auch die Malerei als verzierende Kunst thätig sein

kann, namentlich an den Thon-Gefäßen. Und nach dieser Kunst führt noch ein anderes großes Gebiet hinüber: die Weberei, Wirkerei, Stickerei von Stoffzeugen und die Bekleidung der innern Architektur und der Möbel mit denselben. Die Farbe ist in der Verfertigung dieser Stoffe allerdings das Haupt-Augenmerk, doch wird sich die Zeichnung vorherrschend in architektonischen Motiven und architektonisch stylisirten Pflanzenformen bewegen; die einfachsten jener Motive sind jene uralten Linienspiele des Mäanders, der Würfelzusammenstellung u. dgl., welche von der im ältesten Zustande zu Verschließung der Räume berufenen Technik ausgingen, der Matten- und Teppichwirkerei (vergl. §. 573, 1. Anmerk.). Weiterhin trat der Teppich seine ursprüngliche Bestimmung größtentheils an die Wandmalerei, in der neuern Zeit auch an die todte Papiertapete ab und diente mehr zur Ueberkleidung einzelner Theile des architektonischen Raums. Werden nun mit den Teppichen und andern Stoffzeugen die innern Räume bekleidet, drapirt, die gepolsterten Möbel überspannt, so ist dabei eines Theils wesentlich ebenfalls auf Farben-Harmonie zu sehen, aber nur ebenso wie in der Polychromie der Architektur; nach der andern Seite handelt es sich von der Form und in dieser Beziehung erinnert das Geschäft des Sattlers, Decorateurs zwar an die Faltengebung in der Plastik, aber der zu überkleidende Körper ist ja hier ein architektonischer und so wird mehr ein Gefühl räumlicher Harmonie im Großen verlangt.

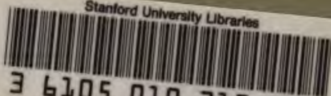
3. Das Gebiet, das wir hier überblickt haben, bildet einen Theil der Culturformen, die uns in anderem Zusammenhang, nämlich als eine wesentliche Seite des geschichtlichen Lebens, wie es Stoff der Phantasie und Kunst wird, durch die Haupt-Epochen der geschichtlichen Schönheit in Th. II, Abschn. 1 C, b. begleitet haben. Nunmehr, da wir sie nicht mehr als Stoff, sondern als Theile der Kunstthätigkeit selbst vor uns haben, erkennen wir ihren tiefen Zusammenhang nicht nur mit dem Bildungszustande der Völker überhaupt, sondern bestimmter mit der Stufe ihrer Kunst, und zwar ist gemäß der aufgezeigten Natur dieses Gebiets, so vielfach die Objecte auch in die Bildhauerei und Malerei hinüberragen, das Bestimmende, Tongebende spezieller die Baukunst. Ihrem Style folgt im Großen und Ganzen diese Formenwelt. Die Aesthetik, hier nothwendig auf das Prinzipielle sich einschränkend, hat daher nur auszusprechen, daß mit den geschichtlichen Hauptformen der Architektur auch der allgemeine Styl-Charakter dieser Zweige geschildert ist. Die bunte, übervolle Pracht des Orients, die edle, den Zweck in der Kunstform einfach aussprechende Einfalt der Griechen, die krystallisch-polygonische, mit vielen Spitzen in die Höhe strebende, reich und weit über den Zusammenhang mit dem Zweck hinaus ornamentirende Technik des Mittelalters, ausgebildet unter Einflüssen des Maurischen, dessen Baustyl selbst schon in lauter

Decoration sich auflöst, der phantasievolle Reichthum der Renaissance, der gerollte, gefaserte, geschnörkelte, die Muschelform liebende, doch in seiner leidenschaftlichen Manier immer noch einer gewissen Energie theilhafte Rokoko: alle diese Gestaltungen entsprechen genau der Physiognomie des gleichzeitigen Baustyls. Dagegen ist die moderne Zeit von jedem Bildungsgesetze verlassen und zwar eben aus dem Grunde, weil sie keinen eigenen Architekturstyl hat; wie sie in der Baukunst prinzipienlos eklektisch ist, so fährt sie in diesem Gebiet anhängender Technik nachahmend zwischen allen dagewesenen Formen umher. Es fehlt ihr nicht an Erfindung und Geist; namentlich die Franzosen, das Volk des Geschmacks (denn diesem namentlich gehört das vorliegende Gebiet an, vergl. §. 79), aber auch die Deutschen (man denke an einen Schinkel) entwickeln einen Reichthum von Talent, aber alle Erfindung bewegt sich nur auf der Grundlage des Formgesetzes dieses oder jenes schon dagewesenen Styls und daher haben Völker des Orients, die noch Reste fester, nicht auf einem Widerspruche mit der Natur beruhender Cultur bewahren, auf der Weltausstellung in London die moderne Bildung so vielfach durch das Charaktervolle ihrer Producte beschämt. Wir haben den Grund, warum wir keinen eigenen Baustyl haben, §. 577. 595, 2. in der Unruhe eines Zeitalters aufgezeigt, das es zu keinem Gemeingefühl bringen kann, welches die Bestimmtheit und Festigkeit, die objective Gestaltungsfähigkeit einer Naturkraft hätte. Aus dem Gewühle dieser in unzählich sich durchkreuzenden Thätigkeiten auf eine dunkle Zukunft unbefriedigt hinarbeitenden Zeit sind noch mehrere positive Erscheinungen hervorzuheben, welche, ebensosehr wohlthätig und staunenswerth, als auch Quelle des Uebels und Unschönen, im Gebiete der Culturformen einer positiven Stylbildung ungünstig sind. Die Wissenschaften, Physik, Chemie, Technologie u. s. w. haben eine Welt neuer Stoffe, neuer technischer Verfahrungsweisen entdeckt und eingeführt; die Stoffe werden zwar wunderbar leicht verarbeitet, aber es ist ihrer zu viel, um ihnen ruhig einen künstlerischen Styl zu entlocken. Der Markt wird mit Maschinenproducten überschwemmt; das Maschinenproduct ist todt, abstract, aber wohlfeil, es führt das Bequeme auch dem Armen zu. So unendlich dadurch die Bedürfnisse gesteigert sind, so muß doch die Speculation athemlos über alles bestimmte Bedürfniß hinaus auf Neues sinnen, um die neuen Stoffe (Guttapercha u. dgl.) zu benützen, die Maschine zu beschäftigen, und die Hast des Modewechsels, des größten Stylfeinds, wird daher von der Production noch mit doppelter Hetzpeitsche angetrieben. Daß sie durchaus auf den Markt arbeitet, dieß verhindert die Bildung lebendigen Styls auch darum, weil nicht, wie bei der bestellten Arbeit der Hand, die Rücksicht auf Zeit und Ort das Innige des individuellen Motivs hinzubringt. Die höhere Kunst sucht von oben einzuwirken, vergl. über

die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Kunst und Handwerk §. 514. In der That aber ist der wahre Sinn dieser Umkehrung nicht der, daß der Künstler, der nicht handwerksmäßiger Techniker ist, diesem seine Erfindungen hinüberreicht und bei seiner Ausbildung akademisch mitwirkt, sondern ein großer Theil der Talente, welche sich zur höheren Kunst rechnen, müßte geradezu selbst technisch thätig werden in diesem Gebiete, zu ihm, wenn man will, hinuntersteigen. Aber auch dieser Uebertritt, die Bevölkerung des feineren Gewerkes mit Künstlern, würde, selbst in Massen vollzogen, uns nicht in naher Zukunft zu dem führen, was uns fehlt, einem Styl. Die tröstlichste Betrachtung der gegenwärtigen Zustände ist die von Semper (Wissenschaft, Industrie und Kunst) ausgesprochene; er faßt das nachahmende Formengemisch unserer Zeit als einen Zersetzungsprozeß aller traditionellen Typen durch ihre ornamentale Behandlung auf, welche einer neuen originalen Stylbildung ebenso vorausgehen muß, wie die fruchtbare Erde sich aus zerriebenen Schichten früherer Formationen, aus verwesten Pflanzenwelten bildet. Im Ganzen und Großen ruht aber die Hoffnung auf derselben Betrachtung wie die Hoffnung auf eine neue Entwicklung der Baukunst.



Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.



STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-9201
All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

DOC OCT 2 5 1995
JUL 2 6 1995
DOC JAN 4 1998
JUL 0 1 2002
APR 2 7 2002